

# M a n e t









MANET



IULIAN MEREUȚĂ

ÉDITIONS  
BEAULIEU

# Edouard Manet



D'après l'original en roumain:  
Iulian Mereuță  
MANET — ÉDITIONS MERIDIANE,  
Bucarest, 1975  
Traduit du roumain par  
MICAELA SLĂVESCU



# LES CONTRADICTIONS DE MANET

Trop égoïste pour se souvenir de ses sources, l'art contemporain, art du présent, art en train de se forger, rend parfois des hommages posthumes inattendus. C'est ainsi qu'un siècle à peine après la naissance de l'impressionnisme (aujourd'hui date-limite ou point de départ unanimement accepté dans l'histoire des arts), deux artistes, le Français Alain Jacquet et l'Américain Chamberlain, appartenant à deux pôles artistiques et géographiques différents mais liés par la coïncidence de leurs intentions, exposent deux toiles intitulées avec une paradoxale ingénuité *Déjeuner sur l'herbe* et *Hommage à Manet*. Ces toiles, reprises identiques du célèbre *Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet, conservent ironiquement jusqu'à la règle même de l'aliénation : les personnages, vêtus selon la mode de l'époque, sont placés dans un paysage peut-être un peu plus artificiel mais moins fruste que ne l'était celui de leur illustre prédécesseur. Le pop-art contemporain entendait ainsi affirmer hautement, de la manière publique et ostensible depuis longtemps propre à l'avant-garde, le rôle primordial joué par l'œuvre de Manet dans la genèse de l'art moderne.

Hommage désintéressé provoqué par une œuvre qui nie — fait d'importance historique aussi bien que qualitative — le mythe et l'illusion du romantisme : l'espoir que l'artiste pourrait un jour remplacer Dieu dans un ciel d'où Dieu avait été chassé.

Compris en tant qu'exception géniale, le « chef-d'œuvre » (les guillemets servent ici à mieux faire valoir le concept) recourt à la providence et au rituel pour imposer une conception du monde (impliquant non pas le destin de l'homme concret et historique, mais forcément un homme idéal, un schéma abstrait, facile à guider et à modifier). Cependant la générosité du chef-d'œuvre est un voile trompeur. Ses plis secrets dissimulent les reflets du cosmos tout entier, ainsi transfiguré en vue de préparer la rédemption de l'âme (pensons aux coupoles des ciels baroques, attirants par l'illusion parfaite qu'ils offrent, mais qui, loin d'être la voûte céleste, le firmament étoilé et brillant, représentent bien au contraire l'unique chance de salut que l'idéologisme de la contre-réforme puisse offrir aux croyants).

Ayant découvert dans l'art baroque un programme persévérant de propagande idéologique habilement dissimulé sous le masque du pari avec la métaphysique, l'époque des Lumières (et la pensée qu'elle engendre), lui a opposé une attitude critique. Le peintre et graphicien anglais William Hogarth assignait à l'artiste pour unique but moral un « comportement supérieur de l'homme dans la société (c'est nous qui soulignons) à la place de l'assujettissement de l'âme aux seules fins de son salut éternel ». C'est un changement d'accent qui se produit de ce fait, un passage de l'art à l'artiste (ou, dans un langage plus général, de la valeur à la qualité), privilégiant l'expérience humaine de l'artiste. Une distance énorme sépare cette conception de celle exprimée par Shaftesbury, philosophe anglais de l'époque de Hogarth, qui voit dans l'artiste « un autre créateur, un Prométhée, venant immédiatement après Zeus ». L'artiste déploie — pense Hogarth — une activité humaine, parmi d'autres activités humaines, dont la tradition et l'histoire sont à rechercher dans les valeurs de la forme en tant qu'expression pure de cette activité. Et le peintre anglais Joshua Reynolds (le rapprochement entre Reynolds et Hogarth n'est pas dû au hasard car, arrivé à l'aube de l'histoire moderne, l'art anglais s'est sérieusement préoccupé, et avec une singulière acuité, d'établir un programme d'iconographie laïque), préconisera même un art fondé sur la culture (donc dépourvu d'inspiration), mais cependant original — ce qui supposerait la présence d'une attitude critique au moment même de l'acte créateur et non seulement après son accomplissement.

« L'héritage des Lumières, le déplacement de l'art du plan de la transcendance à celui de la contingence, le fait d'accorder une fonction sociale à l'art, impliquaient de nombreux renoncements : on réclamait le divorce de l'art et du génie, l'abandon du chef-d'œuvre qui imposait, en tant qu'autorité, une conception du monde et affirmait



de manière absolue un principe et un système. Nier l'existence d'une valeur commune à l'art et au cosmos (le beau), rend le chef-d'œuvre d'importance universelle absurde et anachronique; affirmer la valeur de la qualité (qui appartient seulement à l'art et non à la nature) et tout laisser au soin de l'artiste, voilà qui décide du destin du génie créateur de conceptions ou de systèmes universels.» — écrit le critique et philosophe italien Argan dans l'essai intitulé *La Crise des valeurs*. Si la tradition des Lumières décide la mort du génie, le romantisme par contre le rétablit dans ses droits: il le fait dans le but unique de s'arracher à la médiocrité humaine. La révolte individuelle a toujours conservé la marque d'une dispute personnelle, refus intentionné (plus même, opposition) à un système d'idées tout fait. Elle est cependant (aussi longtemps qu'elle demeure individuelle) dépourvue de finalité politique, impossible, réduite à une grimace tragique. Les masques défigurés d'un Delacroix ou d'un Baudelaire, l'*esprit d'élite* par lequel se définissent ces destins, cachent le pathos d'une existence souterraine, exprimé sous la forme d'une protestation contre la société et la stabilité des règles sociales. Baudelaire était en perpétuel conflit avec un beau-père, transférant dans la société la dispute familiale qu'il transformait inconsciemment en une dispute sociale, défendant ainsi tout au long de sa vie l'exception de sa propre vie. «Moi, c'est tous; tous, c'est moi», — écrit le poète dans *Fusées*, ou, comme l'explique Sartre dans l'essai qu'il lui consacre: «... l'enfant qui s'est rencontré lui-même dans le désespoir, la fureur et la jalousie, axera toute sa vie sur la méditation stagnante de sa singularité formelle».

Parce qu'il était bâtard, placé dans l'impossibilité de vivre sa propre histoire généalogique et par là, du fait même de son destin, exclu de la société, Delacroix se vengera sur toute l'histoire, la prenant pour motif dominant de la peinture, l'assimilant à la nature aveugle, à cette mer d'instincts violents, afin de pouvoir, à son tour, s'y intégrer. Rappelons seulement les scènes où se retrouvent des animaux sauvages d'Afrique et comparons ces toiles avec ses grands sujets historiques. Delacroix sollicitait ainsi une place dans l'Histoire, la provoquant pour échapper à un monde qui ne l'avait pas accepté.

Manet, heureux dans son ascendance continue et linéaire, se soumet de plein gré à l'autorité paternelle, inconsciemment assimilée à l'autorité sociale (situation aussi normale que possible car son père, Auguste Manet, appartenait à la bourgeoisie aisée, et avait été magistrat sous trois régimes). Les dilemmes politiques n'existent pas pour Manet: ses oscillations d'attitude sont dues à son horreur de l'action, à sa peur de l'excès et du ridicule.

Il s'était composé un personnage et le vivait; il vivait surtout avec une sincérité parfaite ses propres contradictions (un exemple de la vie banale du peintre: il tombe amoureux de la jeune pianiste Suzanne Leenhoff et cache soigneusement pendant longtemps cette liaison dont naîtra un enfant; il a le courage — mais que de précautionneux stratagèmes n'invente-t-il pas dans ce but! — de rendre son amour officiel mais non de reconnaître son enfant qui vivra auprès de ses parents, pour sauver les apparences, en qualité de neveu, portant le nom déroutant de Léon-Edouard Leenhoff Koëlla. Les événements biographiques réels suggèrent bon nombre d'interprétations, peuvent divulguer ou dissimuler, signifier ou tomber dans le dérisoire, certains sont vécus par le personnage, d'autres vivent leur personnage. C'en est là un dans lequel Manet peut être reconnu tout entier, mélange d'innocence et de préméditation, d'audace et de lâcheté). En 1867, il fait construire près du pont de l'Alma, à l'occasion de l'Exposition Universelle de Paris, un pavillon pour y organiser une exposition particulière. A l'époque même des grands scandales déchaînés par le *Déjeuner sur l'herbe* et l'*Olympia*, il espère que le public et, implicitement, l'opinion officielle, lui soient devenus plus favorables, se montrent plus compréhensifs (l'échec qu'il enregistre est bien connu). Dans le catalogue de l'exposition qu'il rédige lui-même avec l'aide de Zacharie Astruc, Manet introduit une phrase révélatrice: «Monsieur Manet n'a jamais voulu protester». Excuse, profession de foi ou diplomatie? — toute hypothèse est vraie et explicable. Manet n'a jamais eu l'intention de protester, car il n'a jamais eu la conscience de l'unicité de ses actes artistiques. Le désordre étudié propre à l'«artiste» lui est totalement étranger, la bohème et son spectacle lui répugnaient. Fantin-Latour l'a peint dans son costume habituel (redingote, haut-de-forme — élégance typiquement bourgeoise), et jamais portrait ne fut plus fidèle à son modèle. Dans cette superposition il n'y a pas de place pour les secrets.

Il s'était intégré dans une hiérarchie — les degrés de son échelle de valeurs se nommaient gloire, argent, légion d'honneur — mais il les désirait avec passion et envie, personnifiés, réels, comme des confirmations palpables, faciles à posséder et non



comme des abstractions, des amendements à son destin posthume. « Ce peintre révolté, qui adorait le monde, avait toujours rêvé le succès, tel qu'il pousse à Paris, avec les compliments des femmes, l'accueil louangeur des salons, la vie luxueuse, galopant au milieu des admirations de la foule. » (Emile Zola)

Le sens de l'immédiat l'isolant du passé (de l'Histoire) aussi bien que de l'avenir (du projet), l'impatience avec laquelle il attendait le succès — en vue duquel il acceptait de se soumettre à l'autorité constituée, susceptible de lui procurer la certitude de l'opinion publique et la reconnaissance officielle — l'absence d'activités utopiques dans la poursuite d'un idéal, signifiaient chez Manet une effrayante vocation du présent. Ce pari avec le présent, dont l'échéance l'obsédait, ne contenait rien de nébuleux ou d'obscur. Le présent revêtait pour lui l'apparence de sa propre vie, de sa peinture, de ses sensations, constituant un principe indispensable d'existence, la principale raison de son égoïsme, nécessaire pour empêcher toute rivalité entre la vie et la création.

L'événement politique n'atteint Manet que par réverbération, éteint, assourdi, tel un écho dépouillé de la concrétisation sonore qui l'avait provoqué, enveloppé de précautions, enrobé de tous les doutes et de toutes les dépressions qui détruisent les causes initiales. L'époque de Manet n'a pas été moins riche en spasmes que celle de Daumier. Mais tandis que pour Daumier le présent impliquait l'obligation politique, le choix, la nécessité de l'intervention (même sous une forme utopique), pour Manet le mythe de l'action politique demeure lettre morte. Ses convictions politiques n'avaient pas plus de poids que les opinions d'un spectateur poussé par le hasard dans l'enceinte du théâtre de l'Histoire. *L'Exécution de Maximilien* (l'empereur du Mexique détrôné par la révolution) ou *l'Evasion de Rochefort* (journaliste impliqué dans un scandale politique de l'époque), représentent, il est vrai, des sujets de l'actualité, mais, confrontés avec l'événement réel, ne contiennent aucun défi. Tout est détendu, froid, détaché.

Et cependant il n'y a guère d'artiste qui se soit trouvé en conflit plus manifeste, plus nettement affirmé avec la société. « Delacroix, Courbet, très classiques, Ingres lui-même, ont provoqué le rire. Mais Olympia est le premier chef-d'œuvre dont la foule ait ri d'un rire immense. » (Georges Bataille). La raillerie qui a accueilli Manet a emprunté toutes les formes, de l'ironie à l'horreur, de la critique au dégoût, chaque nouvelle œuvre qu'il a envoyée au Salon, dans une tentative naïve et sans cesse renouvelée de conciliation, s'est retournée contre lui avec des effets négatifs désastreux. S'il avait eu une conscience exacte de son art révolutionnaire, il serait devenu réellement le chef des « artistes des Batignolles » (lieu de rencontre des premiers impressionnistes), il aurait désavoué le Salon, il se serait décidé à assumer des responsabilités de promoteur. Mais il ne l'a pas fait, s'entêtant à espérer la reconnaissance officielle.

Néanmoins la contradiction de cette conscience conformiste n'est pas, au fond, essentielle; c'est une conséquence négative de son esprit de liberté, du refus qu'il affiche de tout programme, une forme à l'envers de son goût pour l'indépendance. C'est le paradoxe d'un artiste qui ne pouvait croire dans l'héroïsme aussi longtemps que celui-ci ne représentait pour lui qu'une notion dépourvue de contenu. Manet peint seulement ce qu'il voit, de manière concise et claire, sans équivoque; idéal, école, protestation — autant de choses qui lui sont étrangères par leur essence même. Sa peinture, il aurait pu la définir comme étant *sensation plus technique*, bien que son discours visuel, livré essentiellement de manière optique, soit plus violent que la souffrance fondue dans le destin de l'Histoire que manifeste l'œuvre de Delacroix ou que l'orgueilleux programme social de Courbet.

Ignorant de toute métaphysique, Manet s'est soumis uniquement à l'art et à ses techniques. Il acceptait l'existence et ses gestes avec indifférence; cette aliénation, cette errance sans but, mais aussi ce regard s'employant à démystifier les visions reçues et confirmées, l'affranchissaient de l'« ordonnance convulsive de la fiction ». Sa peinture devient ainsi, pour la première fois, son expérience, que la vacuité d'idéaux répétés ne saurait altérer.

Ce que cet agissement comporte de radical contraste donc de manière étonnante avec l'esprit de son auteur. Les contradictions de Manet se soumettent (métaphysiquement parlant) à l'image de Janus, déité ambiguë qui recherche l'aplanissement des contraires mais qui signifie également le geste initial, le début. Un art radical, mais une existence sociale conformiste, telle est la dichotomie difficile à résoudre sans dissociations et arguments. Loin de la briser, ceux-ci pourraient unifier l'image. Son œuvre dépourvue de programme, est l'annonciatrice d'une époque à programmes, constitue un début, mais





contient en germe l'avenir même de l'art; les œuvres de Manet ont la proportion du prototype, du moule par lequel une évolution est patronnée. L'hommage posthume mentionné dans l'introduction, exprime justement la révélation de ce sens.

L'atelier de Thomas Couture (où il s'inscrit en 1850, après de longues discussions avec son père) n'avait cependant pas signifié pour le jeune Manet une tentation irrésistible; en y pénétrant, il se voyait assimilé au simulacre idéologique et à l'orgueil bruyant des émules de Coypel, Cabanel ou Picot, dignes représentants de l'académisme glorieux du milieu du siècle. La face terreuse du dieu Janus était tournée maintenant vers la lumière fausse de ce « génie » tenace (Couture s'était déclaré chef d'école et mimait en cabotin consommé la conviction en ses qualités exceptionnelles), avec un mélange d'attraction et de répulsion d'ailleurs typique pour l'esprit de Manet. Les succès reconnus de Couture, et dans une certaine mesure même l'autorité factice de sa doctrine, le fascinaient, et il y projetait son complexe social. La folie descriptive de la vacuité, l'archaïsme à représenter les scènes de l'Histoire, en une tentative moralisatrice hypocrite, donnaient au tableau de Couture *Les Romains du temps de la décadence* (la plus célèbre de ses œuvres, semblerait-il), une grandeur ridicule, symptôme d'une évidente paralysie esthétique. Plus tard (connaissant la violence avec laquelle ils s'affronteront puis se renieront, il semble inexplicable que Manet soit demeuré aussi longtemps — près de six ans — dans l'atelier de Couture). Manet constatera la mortification définitive de la peinture académiste, triomphe du dérisoire, du sujet — victoire commode des conventions s'érigant en règles. Cette peinture, élevée officiellement au rang de style, lui était étrangère. Les solutions qu'elle préconisait n'étaient certainement pas les siennes. Mais sa solution était encore une possibilité à transformer en réalité. « Reconstituer des figures historiques, quelle bonne plaisanterie. Est-ce que tu peins un homme d'après son permis de chasse? Il n'y a qu'une chose vraie. Faire du premier coup ce qu'on voit. Quand ça y est, ça y est. Quand ça n'y est pas, on recommence. Tout le reste est de la blague » — disait Manet à cette époque.

Mais Manet n'est pas l'homme des décisions. Dans l'atelier de Couture (et longtemps après) il se trouvera engrené dans un processus d'analyse où les systèmes



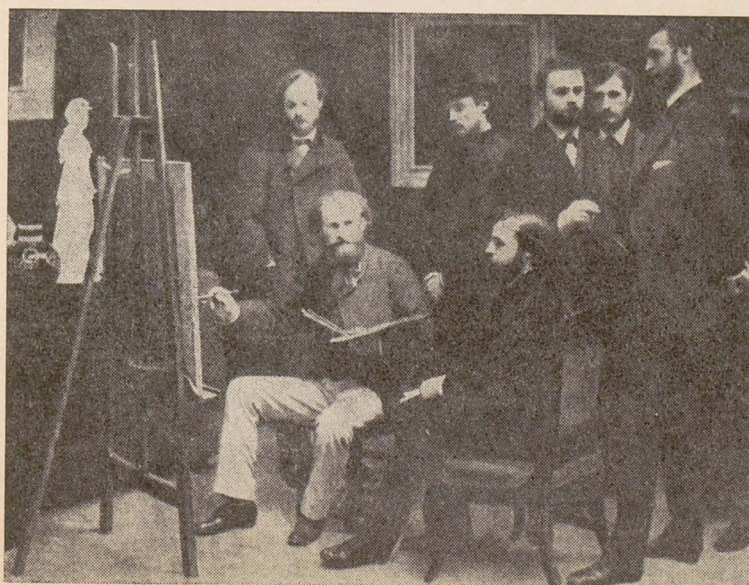
figuratifs seront mis en cause en même temps que les techniques de la peinture et que le goût (éléments constitutifs de l'œuvre) et en même temps que la vision (mode historique de rapporter la perception) — opérations critiques auxquelles Manet apportait autant de passion que de véhémence. Les souvenirs d'Antonin Proust (grand ami du peintre, et fréquentant le même atelier) contiennent des évocations fugitives de cette attitude. Les controverses soutenues annoncent les métamorphoses successives. « Le tableau de Théodore Rousseau, *Après la pluie*, avait soulevé de vives polémiques, mais Manet préférait la *Vue de La Rochelle* de Corot, la *Vue d'Optevoz* de Daubigny et plus que Corot et que Daubigny, Jongkind qui était, à son avis, le plus fort des paysagistes » — écrit Antonin Proust dans ses *Souvenirs*.

C'est pourquoi la poétique de Delacroix (auquel il ne rend, il est vrai qu'une seule fois visite pour lui demander l'autorisation d'exécuter une copie d'après l'une de ses toiles) lui semblera froide et dans son œuvre il décèlera un cri étranger. Au fond, les options de Manet sont claires. Théodore Rousseau, le chef de l'Ecole de Barbizon, promoteur d'une esthétique réaliste du paysage, représenté de manière plus fruste, différente de la doctrine idéaliste, mais qui continuait cependant la peinture sombre, fondée sur les demi-teintes et utilisant le bitume, ne pouvait l'impressionner à l'égal de Daubigny et de Corot. La position de Corot, — solitaire à l'époque — s'est révélée décisive après sa mort, pour le déroulement historique de la peinture. Sa peinture est une peinture de sensations directes et ses procédés techniques allaient décider rapidement du destin d'un grand nombre d'artistes: dans ses œuvres l'espace était suggéré par des « gris colorés » heureusement choisis pour surprendre la vraie lumière; Daubigny, paysagiste de l'école de Barbizon, travaillait en plein air, se consacrant à la recherche picturale des variations de l'atmosphère. Quant au Flamand Jongkind, ses aquarelles lumineuses, exécutées « sur le motif », le font considérer, aujourd'hui surtout, comme un précurseur immédiat de l'impressionnisme, ce qui, reconnaissons-le, confère au choix de Manet un caractère anticipatif sûrement fondé. Le programme social de Courbet — pour continuer cette sommaire intégration dans l'époque — lui est indifférent — et sa peinture lui semble « trop noire ». Les contestations ou les options de Manet ont quelque chose de décisif qui, loin de dissimuler, rendent au contraire plus évidente une impatience vindicative; elles ne plaident pas, elles repoussent. Il méprise les concepts, il refuse la contrainte qu'un idéal quelconque pourrait imposer au peintre, libérant ainsi la vision: « J'ai horreur de ce qui est inutile, mais le chiendent est de ne voir que ce qui est utile. La cuisine de la peinture nous a pervertis. Comment s'en débarrasser? Qui nous délivrera du tarabiscotage? »

#### HENRI FANTIN-LATOURE

##### *Un atelier aux Batignolles*

De gauche à droite: Scholderer, Manet, Renoir, Astruc, Zola, Maître, Bazille, Monet.



#### HENRI FANTIN-LATOURE

##### *Portrait d'Edouard Manet*





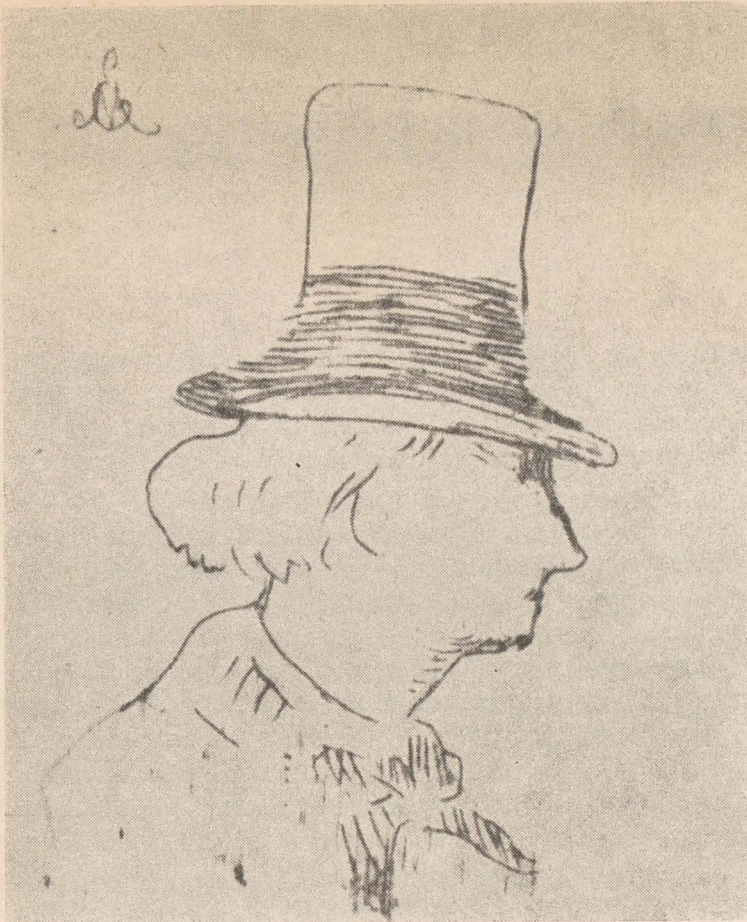
Se posant des questions de cette gravité, il ne supportera que difficilement (et, en fait, refusera) les conventions de la peinture académiste: fini — non-fini, clair-obscur — lumière, dessin — couleur, dichotomies qui avaient provoqué de perpétuelles rivalités. Simplicité et clarté, tels sont les buts qu'il s'assigne, qu'il recherche au cours d'un périple agité à travers les musées. Avec un acharnement d'iconoclaste, engagé à la poursuite des tentatives majeures d'expression figurative de soi-même, il voyage en Italie, Autriche, Hollande et Allemagne, s'arrête à Florence, Venise, La Haye, Amsterdam, Dresde, Prague, Vienne et Munich, inscrit un itinéraire marqué par de nombreux moments de répit et d'analyse. Il copie à Florence une *Tête de Jeune Homme* de Filippino Lippi et la *Vénus d'Urbino* du Titien; au Louvre, c'est l'autoportrait du Tintoret et *La Vierge au lapin* du Titien; à La Haye, c'est *La Leçon d'Anatomie* de Rembrandt. Dans un musée, et en plus de tentatives et de consciences artistiques semblables, Manet est à la recherche d'une image propre satisfaisante. La copie signifie, pour Manet, une destruction, une destruction affective (autre nom de l'analyse), entreprise dans le désir de confirmer la justesse de l'option et, en subsidiaire, de l'efficacité de l'exercice technique. Manet devient, paradoxalement, un virtuose, avant d'avoir appris à s'exprimer, ce qui explique ses incertitudes opiniâtres, ses décisions hésitantes. Il se sépare de Couture en 1856, mais ne renonce pas à l'opinion de celui-ci, bien que les controverses fussent arrivées depuis longtemps à un point critique. En 1858, quand il peint le *Buveur d'absinthe* il avait en quelque sorte atteint cette clarté qu'il recherchait mais ne se trouvait encore qu'à mi-chemin. Il avait peint un personnage réel, un peu romantique de par sa cape brune (car le désordre était plutôt le fait du modèle); il l'avait peint, en acceptant le compromis entre ses idées et la doctrine de son ancien professeur Couture, auquel il montra la toile. Celui-ci pouvait se déclarer satisfait; il se retrouvait encore (lui, ou sa méthode) dans l'œuvre de son élève insurgé. Et cela en dépit de sa désapprobation apparente, (exprimée dans une phrase devenue célèbre: « Il n'y a ici qu'un buveur d'absinthe, c'est le peintre qui a produit cette insanité »).

Le jury du Salon de 1859 refuse le *Buveur d'absinthe*, en dépit du vote favorable donné par Delacroix. L'histoire des relations assez étranges de Manet avec les Salons de peinture qui se succédèrent s'ouvre donc sur un échec.

En 1858, Manet rencontre Baudelaire. C'est un moment historique à implications importantes (mais non décisives) pour le peintre. Plus tard, Valéry proposera une comparaison, soutenue surtout par la logique des analogies; il indiquera entre les poèmes de Baudelaire: *Bénédiction*, *Tableaux parisiens*, *Les Bijoux* et *Le vin des chiffonniers* et les toiles de Manet: *Le Buveur d'absinthe*, *Lola de Valence* et *Olympia*, quelques « profondes correspondances ». Au niveau des œuvres la comparaison ne saurait être pertinente. L'amitié de Baudelaire et de Manet s'ouvre à d'autres sens. En 1858, Manet était pratiquement un inconnu; Baudelaire, lui, était célèbre par ses poèmes (*Les Fleurs du Mal* avaient paru un an auparavant, provoquant un scandale qui s'achèvera par une mise en accusation pour immoralité). Manet osait proposer, bien qu'avec des précautions et des reculs, une nouvelle pratique de la peinture. Baudelaire avait déjà défini la substance de sa conception esthétique (il avait publié les essais importants consacrés aux Salons de 1845 et 1846, et avait formulé son concept fondamental sur la « beauté moderne »). Manet en reconnaîtra la nouveauté et la valeur et admirera cette terrible conscience critique. A son tour, Baudelaire ne demeurera pas indifférent devant les tentatives (même contradictoires) du jeune peintre. Il est évident que la relation ainsi décrite, n'exprime pas une réciprocité obligatoire. Ce n'est que beaucoup plus tard, dans des commentaires de date récente, que les termes de cette relation se constitueront en un moment réel de l'historiographie comparée.

Une chose est certaine: Baudelaire n'a jamais reconnu en Manet le héros de « son esthétique » (c'est un reproche que lui adresse, entre autres, Lionello Venturi dans son *Histoire de la critique de l'art*). Des événements qui les ont rapprochés ont cependant existé, plus féconds, il est vrai, pour le peintre. Ils ont vécu tous les deux la passion pour les Espagnols. Mais, tandis que pour Baudelaire cette passion a quelque chose d'éphémère, un enthousiasme instantané et passager — amusement explicable pour une nature pour laquelle le divertissement signifiera toujours une chance de nouveauté (« Une seule pensée nous mène, donner quelque chose de nouveau ») — pour Manet, découvrir l'art espagnol constitue le dernier moment décisif avant la négation catégorique de la





tradition, amorcée avec le *Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*. C'est de cette époque que datent les toiles *Le Ballet espagnol*, *Le Guitariste* et le portrait de la danseuse *Lola de Valence*, inspirées des spectacles donnés par une troupe de ballet espagnol.

Baudelaire dira de ces tableaux qu'ils sont « empreints de la saveur espagnole la plus forte, et (...) donnent à croire que le génie espagnol s'est réfugié en France »; il composera aussi pour le portrait de Lola de Valence un quatrain savoureux et équivoque, qui suscitera d'insistantes malices mais contribuera en revanche à faire croître la renommée du peintre.

Dans les ballets espagnols Manet satisfait son goût pour le « discours » de la peinture espagnole (Vélasquez, Murillo, Zurbarán) bien que la « cape », les « espadrilles » et la « guitare » impliquent surtout l'hispanisme à la mode à l'époque. Baudelaire n'hésitera pas à le convaincre de continuer sur cette voie, quoique sans comprendre le sens véritable de l'intérêt ressenti par Manet pour la peinture espagnole.

Manet se retrouvait dans le ton indifférent de Vélasquez, dans sa cruauté analytique qui prenait possession de la réalité avec des yeux sévères de clinicien, dans la perfection technique de sa peinture. L'esprit de Vélasquez correspondait à son propre esprit et déterminait sa propre vision picturale. C'est ainsi que, se contraignant sans répit à l'analyse, Manet se prépare pour sa peinture innovatrice. Par la manière dont il part à la recherche de ses précurseurs, Manet annonce les phénomènes essentiels de l'art moderne.



# OLYMPIA

## ou la revanche de la peinture

L'œuvre de Manet se réclame de l'autonomie de la peinture, repoussant toute doublure, toute aliénation de la substance propre et est résolument attachée à la seule signification visuelle. Le refus des valeurs étrangères à la peinture revêt dans cette œuvre la forme d'une ambition non-préméditée dont l'art moderne s'est forgé un programme et une esthétique.

Manet a été le premier œil de l'histoire de l'art, découvrant avec une ingénuité de précurseur l'inutilité des alphabets supplémentaires. L'œuvre suppose, de ce fait, une optique, une appréciation et un support essentiellement visuels. Manet intervient dans le progrès historique de la sensation, opposant à l'image mythique et sacrée, chargée de valeurs morales ou religieuses, l'incompatibilité qui existe entre la production d'images et l'imagination. C'est là le processus d'objectivation de la sensation, une connaissance immédiate et spontanée, dans la conscience surprise et étudiée au moment actif de la rencontre avec le phénomène. Il se crée ainsi une antithèse, opposée aux désirs d'évasion des romantiques (comme substratum idéologique) et au programme néo-classique (comme opération pratique).

« Goya pressent Manet, Daumier et l'un des accents de Cézanne », écrit André Malraux dans son livre consacrée à Goya, *Saturne*. Goya « délivre du rêve la peinture », lui donne « le droit de ne plus voir dans le réel une « matière première » (...) pour en faire l'univers spécifique que connaissent les musiciens. » Pour en arriver là, l'art doit être vidé de la passion métaphysique qui ravageait Goya — telle est la conclusion de Malraux. L'œuvre de Manet n'est pas un exercice polémique; ce n'est pas une opération critique spontanée, détachée d'un certain contexte historique. « Le cas » Manet et son « œuvre témoignent de la continuité de certaines formules. C'est pourquoi on ne saurait omettre de la lignée d'artistes qui annoncent ou provoquent la rupture, la lumière qui jaillit dans l'œuvre de Chardin ou Delacroix, Courbet ou Turner (Georges Bataille) sans ignorer par là les racines de cette tradition. L'école anglaise (Reynolds, Constable, Turner), obligée par manque de tradition d'iconographie sacrée à s'en forger une nouvelle, indépendante et spécifique, illustre de ce fait, l'un des aspects du phénomène.

La solution que Manet donne n'est pas le fruit d'une intention précise mais n'en est pas moins logique. « Les ponts coupés, il se trouve face à face avec la réalité, mais s'en sert comme d'un simple prétexte. Un prétexte présuppose un but. Manet n'en a point — si ce n'est de faire à sa guise. Mais en faisant à sa guise, il produit une image qui transcende et transfigure la réalité précisément parce que c'est une image, une forme pure. Elle ne sert à rien, mais on la contemple avec une surprise qui se continue dans le temps, qui se prolonge à l'infini. » (Lionello Venturi) Le prétexte iconographique chez Manet justifie la création de l'image. L'événement, nous le disions plus haut, ne l'atteint que par réfraction, tout écho assourdi; Manet y participe en spectateur, en lecteur, détaché, indifférent. Lorsque l'empereur Maximilien du Mexique est fusillé, le 19 juin 1867, avec ses généraux Miramon et Mejia, à Queretaro, Manet s'empresse de peindre, au cours de la même année, son *Exécution de Maximilien*. Mais ce n'est pas tant l'événement qui l'inspire que le tableau de Goya, *Le Trois Mai*, qu'il avait vu au musée du Prado, en 1865, pendant son voyage en Espagne. Malraux réduit la comparaison, au fond inévitable, à une simple différence de qualité: *L'Exécution de Maximilien* « c'est le *Trois Mai* de Goya, moins ce que ce tableau signifie ». Cette différence est essentielle. Dans le périmètre angoissant de la toile de Goya, la peinture (composition, couleur) accentue l'excès, souligne la terrible passion. Tout joue là une fonction existentielle dont la valeur se propage dans des implications d'ordre éthique ou politique. La toile de Goya, c'est le mythe ritualisé de la révolte. Chez Manet la réduction des connotations



est évidente; la présence d'un « sujet », d'un récit quelconque ne modifie pas la vision. Indifférent au récit, Manet conserve à l'égard de l'empereur Maximilien la même attitude de peintre qu'est la sienne aussi à l'égard d'une fleur, d'un poisson ou de tout autre objet inanimé. Pas de différenciation, aucune émotion étrangère dans la description du *rien pris pour prétexte de la peinture* (« rien » acquiert ici de toute évidence un sens polémique — la peinture de Manet étant une peinture d'objets). Les modèles ont changé de costumes, de positions et de rôles pour permettre au peintre de trouver la meilleure orientation, la meilleure solution. Tout converge donc vers la peinture, repousse toute valeur étrangère. *L'Exécution de Maximilien* est une « nature morte » avec des personnages humains entre lesquels toute relation psychologique, tout lien apparent sont exclus. Le tableau efface les implications politiques du drame de Queretaro, aussi bien dans son texte que dans son sous-texte, réduisant toutes les significations à zéro, pour supprimer l'autorité du sujet.

Du fait même de son destin historique paradoxal, *Olympia* continue l'essentiel de cette démonstration. Cette toile peinte en 1863, attend deux ans dans l'atelier avant d'être exposée au Salon Officiel, comme si elle prévoyait l'immense « cri d'horreur » qu'elle allait provoquer. L'excès de littérature et de sensation, même dans le cas des opinions favorables, le désir de posséder par les mots ce fait purement visuel, sont inexplicables. On répondit à l'imprécation publique par des poèmes: Zacharie Astruc, ami du peintre, dilettante prodigieux, graveur, poète et critique, compose quelques strophes qui font déferler sur le tableau une vague de métaphores ambiguës peu consonnantes avec la vision de Manet. C'était là une tentative de renvoyer à la mythologie le revers même de la mythologie, sa forme négative. (Il est cependant évident que si l'on réduit la discussion à une implication sociale quelconque de l'image, ou plus exactement, à l'imagerie, *Olympia* complète le répertoire de l'époque. Mais c'est là une discussion secondaire, complémentaire).

Investie d'une rhétorique verbeuse dès son exposition, *Olympia* ne réussira pas, de longtemps, à imposer sa réalité purement pratique; elle ne l'imposera pas non plus à un poète, tel que Paul Valéry, qui écrit dans l'orgueilleuse préface au catalogue de la rétrospective Manet de 1932, au Musée de l'Orangerie:

« Elle est scandale, idole; puissance et présence publique d'un misérable arcanes de la Société. Sa tête est vide: un fil de velours noir l'isole de l'essentiel de son être. La pureté d'un trait parfait enferme l'Impure par excellence, celle de qui la fonction exige l'ignorance paisible et candide de toute pudeur » — écrit le poète.

Valéry voit dans l'*Olympia* l'être souillé dès sa naissance, la courtisane absolue, une sorte de *Venus meretrix* de l'Apocalypse: « Vestale bestiale vouée au nu absolu, elle donne à rêver à tout ce qui se cache et se conserve de barbarie primitive et d'animalité rituelle dans les coutumes et les travaux de la prostitution des grandes villes. » (En dépit du ton excessif, le commentaire n'est pas dépourvu de logique. Valéry, le poète, voyait la toile avec les yeux du Baudelaire des *Fleurs du Mal* et des *Poèmes condamnés*. *Olympia* ne serait-elle pas — de même que les poèmes de Baudelaire — un signe des « sordides aspects de la vie sexuelle des grandes villes »? La peinture de Manet nous dispense cependant de ces commentaires qui n'ont d'autre but que de masquer l'ignorance ou l'incapacité). *Olympia*, c'est le chemin du mythe à l'image. En 1856 lorsqu'il copiait aux Uffizi la *Vénus d'Urbain* de Titien, Manet tentait de transposer, d'accommoder la peinture à une réalité plus humaine. La copie propose un Titien revu par Manet, avec un amendement fort explicable de la technique. C'est bien ainsi que l'entend aussi Paul Jamot lorsqu'il dit que tout, chez Manet, comme chez Titien, est déterminé par des convenances purement picturales, justifiant par là l'intérêt de Manet pour Titien. Cependant, la copie tend à usurper l'original, se veut, à une différence de quelques siècles, une simple réplique, mais n'en demeure pas moins un commentaire, dans lequel le sens critique du peintre s'exerce sur le compte de la technique. Pour Manet, la copie ne représente pas un prétexte de minutie ou d'intérêt d'interprétation, mais un provisorat nécessaire en vue d'introduire l'analyse critique dans l'action des termes spécifiques de la peinture. Le résultat est toujours une œuvre qui se place à mi-chemin entre celui qui copie et le modèle de la copie, dans notre cas, entre Manet et Titien. La copie est un intermédiaire fidèle vers un nouvel ouvrage; de l'Aphrodite du Titien on passe ainsi, presque insensiblement, à l'*Olympia* de Manet.

*Olympia* résout l'ambiguïté, en unifiant les résultats de l'analyse en une stylistique. La nouvelle stylistique accompagne la solution donnée à la démythisation du





GIORGIONE  
*Le Concert champêtre*

nu, processus que révèlent les dessins, les études qui préparent le tableau: Victorine Meurend (pendant quelque temps le modèle favori de Manet) y cherche la pose qui allait la consacrer, détournant son regard de l'espace anonyme, mélancolique et détaché (qui entoure la Vénus de Titien) vers l'espace concret, réel et indifférent (créé par Manet), réduisant jusqu'à l'imperceptible la distance entre le tableau et le spectateur. Les autres personnages du tableau agissent de même — tout en ne cessant de se réclamer de Titien. La servante quitte sa place secondaire, le chien endormi est remplacé par un chat noir au dos arqué. Toute cette succession, écartant l'inutilité de la perspective, s'agglomère en plans rapprochés, si peu distincts entre eux que l'image totale, qui les embrasse tous, semble un bas-relief offert au regard et non à l'intellect.

Cette irruption de l'image, de détachement de l'espace tridimensionnel des conventions de la perspective, cette conquête déclarée de la surface, rapprochent Manet de l'art médiéval: «... c'était précisément cela, l'art du moyen âge: une *présentation d'images*; cet art était fini quand la Renaissance et l'âge moderne lui substituèrent *la représentation de la réalité*. L'ironie de l'histoire a voulu qu'au moment où la représentation de la réalité était devenue objective et, par conséquent, photographique, mécanique, un brillant Parisien qui voulait faire du réalisme fut poussé par son formidable génie à ramener l'art à sa fonction de créateur d'images.» C'est Venturi qui explique ainsi la genèse de l'œuvre de Manet. «Il sentait la nécessité de considérer la ligne comme une coupure plus que comme un contour, de réduire ainsi le clair-obscur à ses moindres termes, de négliger l'espace à trois dimensions. Il obtint de la sorte une forte netteté



MARCANTONIO  
RAIMONDI  
*Le Jugement de Pâris*



des images, un coloris précieux même dans le noir, un saillie (plutôt qu'un relief) des images, d'autant plus pressante qu'elle est davantage à la surface devant un espace inarticulé et, par conséquent, indéfini. Forme plastique réduite à un bas-relief détaché de l'atmosphère, coloris précieux et intense en tant qu'harmonisé en dehors du clair-obscur, composition en surface: tels sont les trois pivots autour desquels se développe le style de Manet.

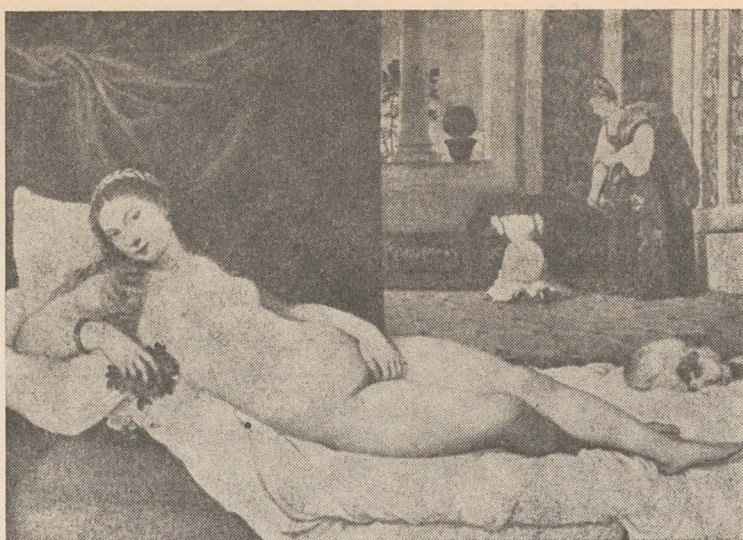
Il en résulte une image dont le spectateur sent la vive et directe présence. Et dont l'effet se lie strictement au mode d'exécution.»

Mais cette exécution est en premier lieu une expérience humaine. « Il dessinait sur son carnet un rien, un profil, un chapeau, en un mot une impression fugitive » — affirme Antonin Proust, son témoin le plus proche. Ces riens ne pouvaient signifier pour Manet uniquement le motif d'un croquis, une forme d'étude ou une simple dextérité; ils représentaient le procès-verbal intime et inédit de ses expériences, les résultats d'un œil clair qui refuse de voir la réalité autrement qu'elle n'est donnée à l'œil et qui n'aliène pas devant la toile la vivacité de sa sensation. *Olympia* semblait au spectateur plus nue que ne le saurait être une femme nue. « Depuis la Vénus de Cranach jamais image d'un corps dénudé n'avait été aussi nue » écrit Robert Rey, transposant en une métaphore l'immédiat de la perception de Manet. L'attention du peintre s'était concentrée sur la couleur de la chair; entre cette couleur et celle des draps, entre la couleur du bouquet de fleurs ou de la robe de la servante, une relation existe, qui ignore la convention du clair-obscur. *Olympia* c'est la première tentative de juger la couleur dans les termes qui lui sont spécifiques, de rapports multipliés, dont l'action se déroule sur la surface, en un espace temporel défini.

*Olympia* n'aurait pu être créée sans l'expérience décisive du *Déjeuner sur l'herbe*. Avant ce tableau (fixons l'année 1863 comme date de repère), Manet n'était pas encore Manet (tel que l'histoire de l'art le revendique aujourd'hui) bien qu'il eût déjà peint *Le Ballet espagnol*, *Lola de Valence*, *La chanteuse des rues*, *le Guitariste*, *la Musique aux Tuileries*. Il avait cependant acquis une technique qui n'avait plus besoin que de l'image pour se révéler. C'est exactement le moment où cette conscience de la technique se transforme en nécessité iconographique. A Argenteuil, sur les bords de la Seine, alors qu'il regardait, à travers la transparence de l'atmosphère les femmes qui se baignaient, Manet a la révélation du *Déjeuner sur l'herbe*. Il a l'intuition de l'atmosphère du tableau, du cadre dans lequel il placera ses personnages. « Quand nous étions à l'atelier — dira Manet à Antonin Proust, — j'ai copié les femmes de Giorgione, les femmes avec les musiciens. Il est noir, ce tableau. Les fonds ont repoussé. Je veux refaire cela et le faire dans la transparence de l'atmosphère, avec des personnes comme celles que nous voyons là-bas. » C'est là une référence biographique qui explique encore un des paradoxes de l'œuvre de Manet: la création d'images qui ne se fonde pas sur l'imagination.

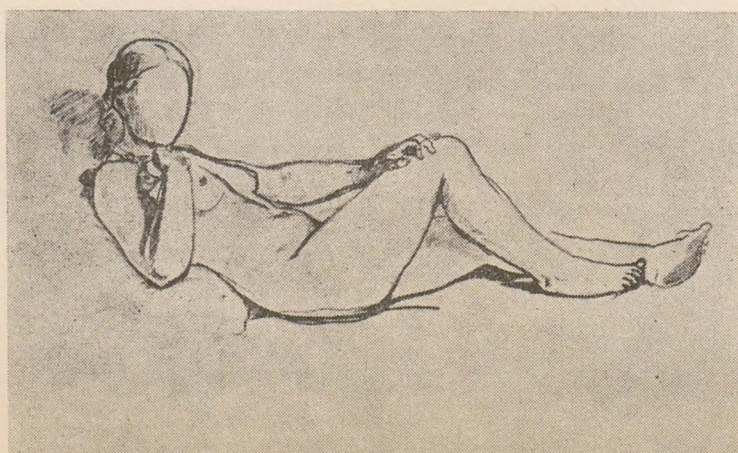
Pour Manet, la création était une question résolue avec cynisme, mais aussi avec une logique capable de la racheter moralement. Sa technique ou sa vision lui imposent un programme reposant sur la vérité concrète de l'image et non sur la cohérence du sujet. Manet avoue l'influence exercée par l'esprit de l'œuvre de Giorgione et cependant c'est une autre œuvre que l'on doit considérer comme la véritable source iconographique du *Déjeuner sur l'herbe*: une gravure de Marcantonio Raimondi, une simple gravure transposant *Le Jugement de Pâris* de Raphaël. Les trois personnages de la gravure sont repris par Manet avec une fidélité qui exclut la morale (les accusations de plagiat ont été fréquentes). Manet faisait cependant preuve d'une intuition sûre; il ne pouvait s'agir ici de plagiat, mais bien de logique dans le processus de création. Manet ignore cependant — motif qui eût dissipé tout remords de sa part (si tant est qu'il en eût jamais) — que l'œuvre de Raphaël elle-même s'était inspirée des motifs contemplés sur un sarcophage antique. *Le Déjeuner sur l'herbe* représente ainsi un moment de l'évolution de certains motifs iconographiques, repris à des dates historiques différentes témoignant de nécessités et d'implications différentes et donnant naissance à des œuvres différentes. Manet donne à cette architecture trouvée son style, sa technique picturale; il individualise, dérobant les personnages de Raphaël à la mythologie: le corps nu de Victorine Meurent prend la place de la déesse; Gustave Manet et Ferdinand Leenhoff, son frère et son beau-frère, se substituent aux dieux, ce qui peut aussi exprimer (mais pas nécessairement) le désir de tout ramener à la contemporanéité. Ainsi décrite, la genèse du *Déjeuner sur l'herbe* signifie un réel dépassement esthétique, une rupture brutale de sensibilité, un





LE TITIEN  
*La Vénus d'Urbino*

fait artistique révolutionnaire dans son essence. Le tableau est muet au niveau de la représentation, en revanche à celui de l'image cette destruction consécutive du motif offre des arguments en faveur de l'importance de l'œuvre de Manet. Sa technique et sa vision, portant sur une identité lui imposent un changement définitif, transformant la représentation mythologique en simple image. Pour atteindre à son expressivité iconique, *Olympia* — on le sait maintenant — parcourt toute la négation sinieuse des arguments visuels qui la précèdent. Le statut de l'image est mis en discussion et, en un sens (dans le sens ingénu du précurseur) l'œuvre de Manet annonce l'époque moderne du visuel. Pour en arriver au *Déjeuner sur l'herbe* Manet passe par Raphaël et Giorgione, pour réaliser *Olympia* il a besoin de copier Titien. Par Manet l'art se retourne sur soi, trouvant dans son « noyau conceptuel » l'énergie nécessaire à sa libération. Seul le dépassement historique de ce processus — dont l'art moderne est responsable (à défaut d'autre terme, l'art moderne signifierait une évolution continue, de l'impressionnisme à nos jours). Constaté dès les débuts, l'emprunt comme forme de création de l'image n'a été accepté qu'en tant que procédure et alors même avec beaucoup de précautions. (Notons un élément biographique impliquant quelques significations d'historiographie: Théophile Thoré — le « doyen des critiques réalistes » (L. Venturi) — esprit d'ailleurs fort compréhensif de l'œuvre de Manet, écrira, s'abritant sous le pseudonyme de ses années d'exil belge: William Burger, un article sur le peintre, faisant preuve d'excellente intuition: « Monsieur Manet ne se gêne pas pour prendre son bien là où il le trouve », donnant pour exemple le toréador éventré qui « est audacieusement copié d'après un chef-d'œuvre de la galerie Pourtalès (numéro 163 de catalogue), peint par Vélasquez tout simplement ». Alarmé, poussé par une inquiétude sérieuse, mais somme toute explicable, Baudelaire enverra à Thoré une lettre sentimentale et faussement innocente, misant sur son prestige pour minimiser la vérité: « M. Manet n'a jamais vu de *Goya*, M. Manet n'a jamais vu de *Greco*. M. Manet n'a jamais vu la Galerie Pourtalès. Cela nous paraît incroyable,



EDOUARD MANET  
*Etude pour Olympia*



mais cela est vrai. Moi-même, j'ai admiré avec stupéfaction ces mystérieuses coïncidences.» La consternation de Thoré se laisse facilement imaginer. La vérité est cependant bien simple: Manet ne s'est jamais gêné pour prendre son bien là où il le trouvait. Ou, plus exactement, il ne s'est jamais gêné pour prendre ce qui lui était nécessaire. Un exemple en est *La Pêche*, toile datant de 1861 ou 1863, un paysage qui semble une vue habituelle des bords de la Seine non loin de l'île Saint-Ouen. Et cependant, sous l'apparence de ce paysage, Paul Jamot a découvert un rapport d'identité évident avec *La Pêche* d'Annibale Carracci, que Manet avait pu voir au Louvre, et Charles Sterling a décélé des détails empruntés à Rubens. Les deux personnages de droite, un couple tendre, sous les traits desquels on peut reconnaître les époux Manet, sont copiés en sens inverse (on peut supposer que l'emprunt a eu pour base une gravure de transposition) d'après ceux de la toile *Le Parc du château de Steen* actuellement au musée de Vienne, tandis que le chien et l'arc-en-ciel sont empruntés à *L'Arc-en-ciel* du Louvre (toutes deux, l'œuvre de Rubens). La logique de l'image se résout chez Manet en une conciliation sereine de ce qui semble inconciliable (iconographies, styles, périodes) car pas un instant son propre style n'est pris en discussion.

Mais indépendamment du fait que *Le Gamin au chien* provient d'une toile à titre identique de Murillo, le moine agenouillé du *Saint François en prières*, de Chardin et



*Olympia*

la *Vue de l'Exposition universelle de 1867* de la *Vue de Paris prise des hauteurs du Trocadéro* de Berthe Morisot, la vision et le style de Manet n'impliquent la discussion que sur le plan strictement iconographique. Le cas de Vélasquez est identique. De même que Manet, Vélasquez n'a pas hésité à pénétrer dans l'histoire de l'art pour le bien de son propre art. *La remise des clefs de la ville de Breda* reprend un motif gravé par Bernard Solomon et illustrant les *Quatrains historiques de la Bible*, parus à Lyon en 1533; la célèbre toile *Les Fileuses*, elle-même, que Jacques Lassaing a catalogué comme étant, indiscutablement, une simple scène de vie, interprète un fragment de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange. L'emprunt est la forme la plus efficace de l'interrogation artistique, l'histoire de l'art étant l'histoire de la mobilité des structures de composition et des symboles, de leur fluidité et de leurs modifications, et permettant dans leurs interstices, des moments de fascination du style et d'achèvement artistique.

Parce que l'apparition de l'image n'exigeait pas d'imagination, dans le cas de Manet, mais uniquement la logique de l'image, découverte dans un déroulement historique de motifs, l'imagination est remplacée par les moments d'une scrupuleuse analyse de la vision.

L'analyse est suivie d'une synthèse personnelle du style (indépendamment du fait qu'elle unit les parties contraires ou seulement différentes). Les signes de cette analyse sont distincts. Il y a un tableau dans lequel ces signes sont indiqués comme une précieuse légende cartographique: c'est le *Portrait d'Emile Zola*. Cette toile contient une confession particulière, pudique mais ferme; elle a donc un sens sentimental, car Zola, l'un des véhéments défenseurs de Manet, y est représenté tenant en mains le livre contenant les articles réimprimés consacrés au peintre. Au-dessus de la table de travail, accrochées l'une près de l'autre, s'étalent une estampe d'Utamaro, une reproduction d'après *Los Borachos*



de Vélasquez et une photographie de l'*Olympia*. C'est bien plus que de la peinture (dans la peinture: Manet se cite ainsi et s'autodivulgue. La présence de la gravure d'Utamaro n'est certainement pas due au hasard, comme ne l'est pas non plus l'étrange association. Courbet, que son agressive subjectivité n'empêchait pas d'être attentif à l'événement artistique, disait à ses élèves enthousiasmés par la peinture de Manet que l'*Olympia* ressemblait à une « dame de pique ». Dans ce reproche, manifestement dépréciatif, se trouve exprimée en fait la nouvelle qualité de la peinture de Manet, qualité soulignée également, par Daumier qui, de son propre aveu, n'aimait guère l'art de Manet, mais lui trouvait du moins la qualité importante de ramener la peinture aux « figures du jeu de cartes », — formule métaphorique d'une esthétique. Zola se rallie à ces opinions affirmant entre autres à propos du *Fifre* de Manet: « Un de nos grands paysagistes modernes a dit que ce tableau était « une enseigne de costumier », et je suis de son avis, s'il a voulu dire par là que le costume du jeune musicien était traité avec la simplicité d'une image. Le jaune des galons, le bleu noir de la tunique, le rouge des culottes ne sont encore ici que de larges taches. Et cette simplification produite par l'œil clair et juste de l'artiste, a fait de la toile une œuvre toute blonde, toute naïve, charmante jusqu'à la grâce, réelle jusqu'à l'âpreté ».

Comme toujours les contraires s'allient. *Le Fifre*, — ce « valet de carreau » (Paul Mantz) — est une synthèse d'hispanisme et de japonisme. Partant de Vélasquez, Manet évoque l'illusion de l'espace grâce à l'étendue sans relief d'une peinture grise à ombres légères, et emprunte aux Japonais l'harmonie expressive dans l'arrangement des formes plates.

Manet compte parmi les premiers passionnés de l'art japonais (symptôme des débuts de l'art moderne) mais ignore le simulacre gracieux, insolite et pittoresque, de ceux qu'attire uniquement le mirage exotique des gravures orientales. La passion de Manet se dirige (comme c'est le cas plus tard pour Degas, Toulouse-Lautrec et Van Gogh) vers l'image et trouve sa motivation dans une transformation de langage; elle met en cause la modalité spatiale de la Renaissance (ce qui aura une importance énorme pour l'art). En ramenant la profondeur vers la surface, en réduisant les plans et en détruisant le continu créateur d'illusion, c'est la confirmation de la gravure japonaise qu'il a cherchée. Dans les simplifications des Japonais il a décelé un mélange d'abstraction et de sensualisme, d'intellectualité et de sensualité, une liberté artistique pure et réelle. La synthèse des formes, le dépassement de la tridimensionnalité, les plans réduits à l'indication des surfaces planes, seraient difficiles à expliquer sans l'exemple de l'art japonais. En pacifiant par la synthèse les apparences contraires des éléments dont se constitue le discours plastique, Manet introduit dans l'art moderne, la production d'images fondée sur le fonctionnement de l'intellect.



# L'HÉROÏSME DE LA VIE MODERNE

« Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottines vernies », écrivait Baudelaire en conclusion au Salon de 1845. Une nouvelle histoire semble commencer à partir de ces mots. Avant la pratique, c'est la critique (les commentaires baudelairiens ont un caractère prophétique ne l'oublions pas !) qui prédit les modifications d'esprit de l'art, qui propose d'abandonner le passé incertain, dénaturé par la rigidité des concepts (l'idéal classicisant de Winckelman ne s'était-il pas avéré faux?) aux profits de l'art présent, art en pleine formation, non pour accorder une chance de plus (le pessimisme hégélien — « l'art est mort », écrit le philosophe — ne se laissant pas si facilement écarté) mais pour son propre salut.

Le discours sur le beau de Baudelaire offre une autre démarche de la pensée; le passé ne s'y substitue pas au présent, les termes ne travaillent plus en antinomie, la dichotomie instaurée propose une perspective: « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. » Baudelaire semblait avoir trouvé dans l'œuvre de Constantin Guys la parfaite équivalence de son fascinant discours sur la modernité. L'histoire de l'art, — mais qui oserait confirmer l'exactitude de ses options — n'est guère favorable à Guys. Quoiqu'il en soit, le ton du poète et la pudique discrétion avec laquelle il parle de l'œuvre de Guys ne minimise en rien l'essence de l'essai. « L'artiste-enfant », « l'artiste-convalescent » — ce sont là des termes essentiels pour une esthétique (« le génie n'est que *l'enfance retrouvée à volonté* » affirme Baudelaire) mais aussi pour une nouvelle pratique de la perception. La construction rigoureuse de l'essai *Le peintre de la vie moderne* vise un but plus élevé, renvoie à un idéal d'action artistique dont le point d'irradiation est l'*actualité* (la réaction est historiquement explicable en tant qu'opposition vis-à-vis de l'intolérance sévère du néo-classicisme). Ceci constitue l'aspect politique de l'esthétique baudelairienne (politique = modalité d'intégration dans la *polis*) et il est explicable que, de ce point de vue, Daumier soit cité, en tête de liste.

Il avait eu l'intuition que « le génie de l'artiste peintre de mœurs est un génie d'une nature mixte », contaminée (mais pas toujours compromise) par un esprit littéraire nécessaire, dominé par l'incontinence du reportage, qui surprend le fugitif, l'évanescent, la luxuriance fascinante du moment et qui le quitte au moment même où il aurait pu en découvrir le mécanisme, la solidité. Guys, — écrit Baudelaire — cherche la modernité (« la modernité » — concept né de la pensée baudelairienne et destinée à un glorieux destin posthume). Une mémoire fidèle et un dessin souple lui suffisent pour feuilleter la réalité, pour en résumer les mœurs, la mode, l'événement politique extraordinaire.

Quelle est la part de l'histoire et quelle est celle de l'art dans l'œuvre de Guys, combien y a-t-il là de document et combien de langage? Le texte de Baudelaire décrit une poétique; il est important de par sa féconde possibilité de transfert. Remplaçons le nom de Guys par celui d'Edouard Manet et relisons les lignes baudelairiennes: « Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde » . . . L'œuvre de Manet anime ainsi une définition, lui donnant un ample caractère de certitude.



« Le bain de foule quotidien » dépassait l'exercice quotidien strictement mnémotechnique, était une méthode d'écriture de la contingence, par laquelle il dépassera en 1850 cette « esthétique hésitante » qui oscille entre le désir de fixer la vie quotidienne et la tendresse pour les sujets mythologiques (Paul Fierens). 1860, c'est l'année de la *Musique aux Tuileries*, épisode de transcription non-équivoque de la vie moderne à la fois représentation mondaine, ébauche de paysage, essai de typologie humaine. « L'ouvrage est en même temps timide et polémique », écrit L. Venturi. L'affirmation du critique suggère une contradiction ou en suppose une; l'analyse froide y découvre tout ce qui a été reproché à l'œuvre, la vision hâtive, la confusion de l'ensemble, la multiplication des détails. Obsédé par son but, par l'image transitoire de ce parc, par l'enveloppe des synesthésies, par la beauté bariolée et fugace de la foule, Manet s'arrête-t-il donc au divertissement? « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » Attentif à la première partie de cette définition baudelairienne, Manet recompose la valeur de l'instantané, transposant dans l'acte artistique l'existence vécue dans l'immédiat. Il est évident qu'il repousse toute intention préméditée. Il compose, à partir de l'expérience vécue spontanément. Les personnages ne sont pas anonymes, on reconnaît sous leurs traits des Parisiens célèbres, Théophile Gautier, le compositeur Offenbach, le baron Taylor, Champfleury, le journaliste Aurélien School, le peintre Fantin-Latour, Baudelaire lui-même, Zacharie Astruc et Eugène Manet, le frère. De cette réunion, plus ou moins due au hasard, le peintre ne pouvait manquer et l'explication est simple: *il avait été là*. L'assimilation de la réalité se fait à travers le regard, le regard qui voit, mais qui n'arrondit et n'élimine pas, qui, surtout, ne travaille pas sous la contrainte d'une idée étrangère.

Courbet, tout préoccupé qu'il était du programme de la réalité (pour qui la peinture était un art essentiellement concret et consistant uniquement dans la représentation d'objets réels et existants) finissait par peindre des allégories. Il ne consentait donc pas à s'intégrer et n'entendait pas renoncer à donner des verdicts, à proposer des solutions. C'est là ce que l'on a nommé: *l'orgueil de Courbet*, le triomphe d'une expérience pompeuse (mais vigoureuse et sanguine) caractérisée par cette allégorie décrétée, fière, d'un orgueil incommensurable qui est *L'atelier du peintre*. Là aussi quelques-uns des personnages sont bien réels (et parmi eux, Baudelaire lui-même). Mais, alors que tout semblait se diriger vers le document (comme le rêvait Courbet), les phrases picturales contenues dans sa méthode s'ordonnent autrement, s'opposant à la réalité effective.

Chez Manet il n'y a pas de rapports sentimentaux, ce qui écarte toute intention obscure réprimée: le tableau devient document sans s'être jamais proposé d'être autre chose qu'un témoignage du présent (une certaine expérience, le fait de s'être trouvé dans les jardins des Tuileries, d'avoir reconnu les personnages qui composent la foule, etc.).

Au courant qu'ils étaient de cette méthode, les commentateurs du peintre ont pu aisément détecter les modèles de ses toiles (comme par exemple Berthe Morisot, Antoine Guillemet et Fanny Claus dans *Le Balcon*, les époux Guillemet pour *Dans la serre*, Léon Koëlla Leenhoff dans *Le Déjeuner à l'atelier*, *Bulles de savon* et *Jeune homme pelant une poire*, Pierre Desboutines dans *L'Artiste*, Suzanne Manet et Eugène Manet dans *Sur la plage*, Valentine Carré et Tiburce Morisot dans *Le Jardin*, le lithographe Emile Bellot dans le *Bon Bock*). Précision qui n'est pas due uniquement à un souci d'exactitude: le chercheur s'efforce de découvrir un rapport et de constater la familiarité de Manet avec la réalité — totale, dépourvue d'affection, ignorante des barrières.

Manet est le premier peintre qui eût été capable de remplir la tâche assignée par Baudelaire, celle de l'actualité (Baudelaire ne l'avait pas compris, bien qu'il eût écrit: « Toute notre originalité vient du sceau que le temps appose sur nos sensations »), le premier à avoir connu l'héroïsme contradictoire de la vie moderne et à pouvoir dire, en même temps que Baudelaire: « La Vie parisienne est riche en sujets poétiques et merveilleux. Le fabuleux nous entoure et nous accable comme l'atmosphère. »

Dans l'article qu'il a consacré à Manet en 1867, Zola écrivait: « L'impression première que produit une toile d'Edouard Manet est un peu dure. On n'est pas habitué à voir des traductions aussi simples et aussi sincères de la réalité. Puis, je l'ai dit, il y a quelques raideurs élégantes qui surprennent. L'œil n'aperçoit d'abord que des teintes plaquées largement. Bientôt les objets se dessinent et se mettent en place; au bout de quelques secondes, l'ensemble apparaît, vigoureux, et l'on goûte un véritable charme à contempler cette peinture claire et grave, qui rend la nature avec une brutalité douce,



si je puis m'exprimer ainsi. (...) et si ses œuvres ont un aspect particulier, elles ne le doivent qu'à la façon toute personnelle dont il aperçoit et traduit les objets ».

Sa manière personnelle de voir révèle une optique de l'objet concret, une vision libérée de restrictions coercitives.

Les tableaux de Manet ne sont certainement pas des scènes de genre et ni des scènes de mœurs; il leur manque l'élément reportage, la manière de surprendre la vie des œuvres de Constantin Guys, l'obligation didactique ou l'implication morale. L'œuvre de Manet exprime une nécessité: « Quand l'œil voit, cela signifie qu'il pense. » Idée qui écarte les préjugés d'un théisme de complaisance et provoque l'acceptation de la réalité, découvrant la volonté de style. Manet ne s'implique pas dans le sujet, professant le détachement comme première condition du chef-d'œuvre. Dans *Bal masqué à l'Opéra*, rattachant de manière étonnante l'esprit de Watteau à la mode du nouvel Empire, Manet ne doit être recherché que dans les procédés. Les redingotes et les haut-de-formes des hommes (« vêtements mesquins », aurait ironisé Diderot) ne supposent et ne construisent aucune morale; tout se déroule autour de ce noir audacieux des costumes, retrouvé ici non comme un arrière-plan, mais comme une couleur pure, dans une composition « libre de toute convention ». Manet est attiré par le spectacle fascinant du mouvement, des espaces peuplés d'une foule turbulente, par le triomphe de l'épidémie et de l'immédiat, accusant la rigidité mécanique de l'image composée; il en surprend les formes dans leur « mobilité effective » (Ernest Chesneau).

*Au café-concert, La serveuse de Bocks, Courses à Longchamp, Courses au Bois-de-Boulogne, le Skating*, annoncent le génie d'observation de Toulouse-Lautrec, constituent l'achèvement de la promesse qui avait été donnée dans le *Déjeuner sur l'herbe*, œuvre révolutionnaire pour l'esprit de modernité. L'absence de transcendance, l'ignorance de tout préjugé ou de toute nécessité d'idéalisation imposent avec *Olympia* la première œuvre devant laquelle la polémique au cours de laquelle la beauté abstraite et la beauté concrète de la femme s'affrontent, s'effacent, cédant la place à la sincérité de l'expérience humaine — unique but de la peinture de Manet. Il lui était par conséquent possible d'intituler sans se laisser gêner par les avatars d'une symbolique qui en aurait supprimé le but de manière rhétorique, un portrait de son amie Mary Laurent, *L'Automne*, ou celui de Jeanne de Marsy (actrice et courtisane de l'époque), *le Printemps*. L'exécution spontanée est le privilège de la description d'un concret qui ne peut être discuté en dehors de soi, entravant ainsi toute tentative d'allégorie. Ces réévaluations du moment, ces fractions d'une expérience sont suggérées par les virtuosités des pastels, où la perfection répond directement à l'inspiration: *La Brune aux seins nus, La Jeune fille déshabillée, Tête de jeune fille, La femme à la jarretière, La Blonde aux seins nus*.

Répétition importante: Manet n'est pas un peintre de scènes de mœurs. Il n'a pas le « génie mixte » (supposé par Baudelaire) bien que les influences littéraires triomphent parfois, très rarement, il est vrai, les faiblesses de sa vision étant incapables de s'élever au-delà de l'image en soi. Quand il peint en 1869 *Chez le père Lathuile*, le goût de Manet provoque la suspicion de commentateurs: « C'est une scène de genre, l'illustration d'un récit du type de ceux de Maupassant, avec un accent de vulgarité que Manet ne soupçonne pas. Peut-être cela provient-il de la pose du jeune homme, qui fait penser à un instantané, du rapport d'action entre les deux images et de la narration voulue d'un rapport psychologique — qui sont tout ce qu'on peut concevoir de plus étranger à l'imagination de Manet. » (L. Venturi).

Comparée à la célèbre héroïne d'Emile Zola, *Nana* simule un prétexte narratif (en dépit de l'indifférence affichée par Manet pour la relation psychologique des personnages). C'est là un défaut qu'il nous faut peut-être moins reprocher au peintre qu'à l'influence exercée par l'imagerie érotique de l'époque. Le sensualisme de la peinture de Manet prend dans *Nana* la forme d'une peinture de mœurs, d'une scène érotique genre Boucher ou Fragonard. La virtuosité n'atteint pas la magie, demeurant à la surface d'une apparence brillante et pittoresque. Mais même ces ouvrages où le goût de l'artiste connaît d'indiscutables oscillations, n'altèrent pas la démarche de ce peintre visant à changer la peinture, à la sauvegarder de l'idéalisation, à l'éloigner du simulacre pictural de la fausse transcendance. Dans l'œuvre de Manet la sensualité gagne une victoire qui instaure un réel dévoilé et impose la peinture en tant que peinture, dépouillée du rideau des illusions. Engagé dans une aventure sans mystères, Manet ouvre la voie aux impressionnistes; sa voie à lui s'achèvera cependant dans la zone indicible du secret.



# LES MÉTAPHORES D'ELSTIR

« Une des métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile, qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir. »

C'est en vain que l'on rechercherait Manet dans le peintre Elstir, le héros tant aimé de Marcel Proust. Mais il serait tout aussi vain de chercher à récupérer dans ce personnage mystérieux Monet, Renoir, Whistler, Forain ou Gustave Moreau. L'ambiguïté d'Elstir déroute: les indices biographiques sont labiles dans la narration de Proust, ses innocentes contradictions trompent: Elstir peint des marines à Balbec comme le faisait aussi Manet, mais ses nymphéas et ses cathédrales fondues sur la toile dans l'écoulement immatériel de la lumière guident l'esprit torturé par les ressemblances vers Monet. Cependant, les compositions mythologiques à l'éclat d'une froide incandescence rappellent un Gustave Moreau et détruisent aussi cette hypothèse. Qui est donc Elstir? Question inutile. Le vrai Elstir porte un masque ou est un masque; il dissimule à l'aide d'un bel artifice littéraire, toute la peinture contemporaine de Proust.

La métaphore d'Elstir, avec ses termes qui rendent infini l'espace de la mer et de la terre et diffusent de manière surprenante sur la toile, grâce à un jeu de la perspective, les mâts des vaisseaux jaillissant du rivage, de la solidité de la terre, et les maisons définitivement ancrées sur la surface liquide de l'eau, c'est la métaphore de l'impressionnisme. Ce jeu de la perspective, décrit avec voluptueuse retenue, acquiert son sens dans la seule présence de la lumière, quand les reflets s'avoisinent, se fondent ou se subjuguent. C'est un contraste, chaque partie perdant, soumise, son indépendance pour créer une continuité de couleur-lumière. Ainsi, à travers la silhouette transparente d'Elstir c'est Edouard Manet que l'on peut parfois apercevoir, et à travers la métaphore des marines décrites par Marcel Proust, c'est la relation même de Manet avec l'impressionnisme qui est indiquée.

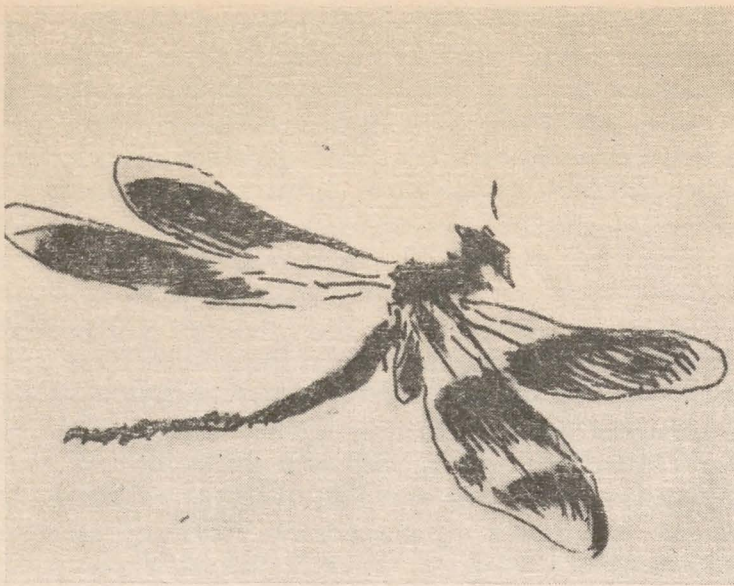
Pour Manet, le *Déjeuner sur l'herbe* avait signifié l'instauration d'un ordre nouveau dans un programme personnel de travail, la réévaluation, en tant que but immédiat de ce qui est utile à la vision, la suppression de ce qui était inutile et vétuste dans la « cuisine » compliquée (c'est le terme même de Manet) de la peinture. *Le Déjeuner sur l'herbe* est une œuvre d'atelier. Mais cette toile a permis de dépasser les préjugés fastidieux de la peinture, en en introduisant par intention un nouveau principe de liberté à l'égard de la nature. Bien qu'ayant déclenché l'immense éclat de rire du public encore prisonnier d'un goût dépassé du point de vue historique mais oppressif et agressif dans ses manifestations, Manet éveille, tout naturellement, à cette époque de déroute esthétique, l'intérêt de peintres qui avaient l'intuition (manifestée alors sous la seule forme du refus) de la nécessité d'un nouveau langage de la nature et de l'art. Il n'avait pas désiré cette reconnaissance — nous savons combien l'insurrection collective ou la radicalité consciemment formulée et brandissant un programme lui sont étrangères — mais son orgueil blessé le faisait accepter l'éloge direct des jeunes peintres. Il avait été le héros du célèbre « Salon des refusés » et était devenu (de nouveau contre sa volonté) l'incarnation de l'artiste en conflit avec l'art velléitaire. Frédéric Bazille, Edgar Degas, Claude Monet, Whistler, Bracquemond, Fantin-Latour, Philippe Burty, Zacharie Astruc, Antoine Guillemet, Nadar (il nous faut dans tous les cas observer la féconde rencontre d'esprits si divergents) transforment le café Guerbois des Batignolles où ils avaient l'habitude de se rassembler, en symbole de la nouvelle fraternité artistique; ils sont prêts à saluer Manet comme chef d'école. La toile *Un atelier aux Batignolles* est le naïf et l'utopique document de cet enthousiasme. Fantin-Latour, son auteur, représente Manet



entouré de disciples admiratifs, dans un esprit allégorique qui rappelle *L'Atelier d'un peintre* de Courbet. La toile propose une réalité imaginaire, construite de manière utopique, que Manet ne pouvait naturellement pas accepter. Plusieurs raisons fondent ce refus et entre autres le fait qu'il se sentait incapable d'approuver l'obligativité d'une doctrine ou la violence d'une action collective, car en lui l'idée persistait, tenace, que seul le Salon Officiel offrait une possibilité de consécration. Même les méthodes strictement techniques (la technique impliquant ici nécessairement la vision) des jeunes peintres ne lui semblaient pas suffisamment justifiées. Il n'approuvait pas du moins à ce certain moment crucial, l'expérience de Monet décidé à peindre en plein air. Pour Manet, qui concentrait son attention sur la vision et sur l'image, varier et intensifier les effets de lumière lui semblait plus important que tout autre chose car ce n'est qu'à partir de ces variations qu'il pouvait éclaircir graduellement et définitivement la forme plastique. La lumière continue à demeurer pour Manet un objet de polémique dans le cadre de la figuration de l'espace. L'accord entre la surface et la profondeur lui font alterner les zones de lumière et d'ombre grâce à une notation spécifique à Vélasquez; ce qui suppose néanmoins une lente élaboration, un abandon des effets chromatiques qui s'opposent à la méthodologie spontanée des impressionnistes. Lorsque Monet peint dans le jardin de la Ville d'Avray ses *Femmes au jardin*, préoccupé en premier lieu des surfaces plates et des couleurs contrastantes et anonçant, sous la forme d'un schéma, « un programme d'une audace extraordinaire », Manet peint *L'Enfant de troupe jouant du fifre* (*Le Fifre*). L'image du joueur de fifre vibre dans la toile, s'avance sur la scène de la perception, se détache insolente du fond mais sans pouvoir s'en dispenser intégralement, une indication d'ombre l'y reliant sommairement mais efficacement. Le fond ne renvoie à rien de réel, à aucune situation précise et concrète, laissant ainsi à l'image du personnage toutes ses possibilités de significations.

Au cours des deux années suivantes, 1867 et 1868, Manet peint deux de ses tableaux les plus célèbres, *Déjeuner à l'atelier* et *Le Balcon*. La représentation, la stricte obéissance de l'artiste vis-à-vis du modèle, qu'elle suppose nécessairement, est graduellement annulée; l'image est construite de manière à tendre vers la bidimensionnalité. La *diversion* apportée par Manet se fonde par ces deux toiles sur deux chefs-d'œuvre. Aucune signification supplémentaire n'ébranle le silence indifférent des toiles. Dans *Le Déjeuner à l'atelier* l'importance acquise par deux personnages: le jeune homme du premier plan (Léon Koëlla Leenhoff) et la femme de la pénombre est révélatrice: «... Leur position et leurs proportions nous disent qu'ils sont sur deux plans de l'espace en profondeur, des plans bien précisés, évidents, et pourtant point du tout représentés de manière à faire illusion. » (L. Venturi). La disposition des zones d'ombre et de lumière indique une suggestion possible de la perspective, mais elle est comprimée sur la surface, clairement délimitée dans leur espace d'image. Après 1863 les sujets pris dans la nature, les marines, les vues de maisons ou de jardins, dénotent un assez brusque changement du goût. La peinture de *plein air* place soudain Manet — dont la vision avait atteint jusqu'alors une pleine cohérence dans la peinture d'atelier — devant des difficultés stylistiques; la virtuosité technique et l'unité de la vision sont continuellement mises en danger par l'inconstance et la variété infinie de la lumière, par la vivacité et la fraîcheur des tons de l'extérieur. Sans l'analyse impressionniste de la lumière, du ton divisé, des contrastes simultanés, une conciliation entre la technique et la perception chez Manet aurait été impossible. Le rapprochement de la peinture impressionniste suit la voie de la nécessité et est la conséquence naturelle d'un programme qui ne s'est jamais détaché de la réalité artistique. Manet a toujours été en plein processus d'analyse — lorsqu'il exécutait des copies d'après Le Tintoret au Louvre, lorsqu'il admirait Vélasquez au Prado ou lorsqu'il contemplait les tableaux de Monet, Degas ou Renoir — et c'est en fonction de celui-ci qu'il peignait. Les peintres impressionnistes dépassaient le cadre bien circonscrit du rapport entre la vision et les éléments de son achèvement, ce qui aurait fait pressentir à Manet une intuition plus tardive du critique Georges Rivière: « Traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet lui-même, voilà ce qui distingue les Impressionnistes des autres peintres ». Ce que Manet avait commencé et ce qu'il achevait maintenant illustre le sens de cette phrase. Et plus tard, Matisse pensera que Manet avait le premier établi un rapport immédiat avec ses sensations, libérant ainsi l'instinct. Manet avait toutes les raisons pour se sentir sinon le chef d'une école du moins son fondateur, et cette conscience le poussait à suivre strictement la logique — son programme personnel. Pour ce « technicien de génie » l'impressionnisme a signifié en premier lieu une





*Libellule*

inculcation de la technique. Il semble donc naturel qu'il ait étudié la technique impressionniste non sur les toiles impressionnistes mais à partir de l'intensification de ses sensations devant la nature. La peinture anglaise qu'il revit en 1869 à Londres fit resurgir dans sa mémoire (à la suite d'un processus d'associations compliqué mais explicable) les paysages du Flamand Jongkind qu'il avait aimé d'enthousiasme dans sa jeunesse. Puis l'œuvre de Turner pourrait avoir constitué un argument lui permettant de dépasser la peinture d'atelier. Il n'est pas toujours nécessaire de confirmer les hypothèses pour qu'elles soient vraies. Il est suffisant qu'elles existent, impalpables motivations d'un fait difficilement descriptible, comme une explication diffuse de cette modification d'attitude. En 1869 Manet peint *Le Môle de Boulogne*, *Sur la plage de Boulogne*, *Le Départ du bateau de Folkestone*. Avant de représenter des étapes dans l'évolution du goût de Manet pour la peinture en plein air, ces toiles proposent une procédure spatiale nouvelle, une torsion de la perspective, une discrimination des plans qui modifient radicalement la profondeur. Derrière un premier-plan diffus (*Sur la Plage de Boulogne*) la mer s'entrevoit au loin, minuscule, comme un prétexte de composition chromatique, comme un artifice obligatoire (en tant qu'intégrité frontale) pour expliquer la présence des personnages sur le quai. Dans *Le Départ du bateau de Folkestone*, le rivage glisse vers la mer, l'eau se mêle à la terre (on y reconnaît le jeu de perspective des toiles d'Elstir) réalisant les termes de la métaphore de Proust. Les œuvres de Manet se referment ainsi dans un espace de la sensation, devenu concret par l'intensité subjective du peintre, et en même temps incorporent l'abstraction de l'image (qui se détache de l'objet, qui tend vers une architecture propre de la toile). La vision de ce « créateur d'images » s'est libérée de la contrainte de la tridimensionnalité, ce qui explique « les erreurs » de perspectives si nombreuses dans l'œuvre; elles n'en demeurent pas moins nécessaires et vraisemblables car elles impliquent la vérité objective de la sensation et non l'alphabet obligatoire d'une doctrine. Son expérience humaine supprimait des obligations qui avaient été jusqu'à lui sinon naturelles, du moins tacitement acceptées. Un tel glissement des zones d'intérêt à l'intérieur de la composition sera caractéristique pour l'impressionnisme. La solution de Manet est intuitive, mais fait preuve d'un instinct sûr. Elle ne demeurera pas sans conséquences pour Manet: elle lui permettra de continuer l'expérience de la peinture de plein air.

Après 1874, Manet continue toutes ces tentatives mais non sans retourner plus d'une fois aux moments où la technique, la virtuosité, lui permettaient de peindre selon un plaisir naturel. Une période commence, au cours de laquelle, pour des raisons personnelles ou forcé par les circonstances, il s'éloigne de Paris, recherchant des sites maritimes — Oloron, Saint-Michel, Arcachon, Bordeaux, Boulogne, Berck — où l'étude de la lumière lui est plus favorable. *Le Port de Bordeaux*, qui date de cette période, représente une fusion parfaite d'effets de surface et de profondeur d'image et de représentation: « Les sombres sont du bleu, les clairs du bleu-clair et du blanc; quelques bandes de vert, quelques touches légères de rouge. Peu de couleurs, mais d'un ton très riche.



Au premier plan comme au dernier, la forme s'identifie avec l'effet de lumière qui trans-  
cende la confusion des formes. » (L. Venturi).

Le voyage en Hollande de 1872 a tempéré l'impulsion qui l'aurait peut-être  
définitivement engagé dans la voie d'un impressionnisme doctrinal. La peinture hollan-  
daise (il a la révélation de Franz Hals) l'oblige à repenser l'intégrité des formes et signifie  
incontestablement une nouvelle vérification de sa technique personnelle. Rentré à Paris  
Manet peindra *Le Bon Bock*, son premier grand succès public. Le souvenir des maîtres  
hollandais ne semble pas s'être adoucie (c'est là aujourd'hui une certitude de la critique),  
s'être fondu dans le propre discours pictural. L'apparition de la forme est brutale sur  
l'écran fermé du fond. La figure bonhomme du buveur de bière est elle-aussi une rémi-  
niscence d'iconographie typiquement hollandaise. La malice des contemporains (ils se  
demandaient, avec la saveur spirituelle des ironies dérisoires, quelle sorte de bière on  
buvait dans ce tableau, et se répondaient eux-mêmes, que c'était à n'en pas douter, de  
la bière de Haarlem) était justifiée. *Le Bon Bock* représente la dernière hésitation avant  
la solution définitive apportée à la fusion de la forme et de la lumière, car au cours de  
la même année Manet peint *Le Chemin de fer*, *Sur la plage*, et surtout *La Partie de croquet*.  
Dans cette dernière toile, le conflit entre le clair et l'obscur, entre la lumière et l'ombre,  
semble assimilé et définitivement dépassé. Les transparences chromatiques apparaissent  
progressivement, la vibration de toute la surface peinte annonce les célèbres toiles de  
l'année suivante, *Argenteuil* et *Dans le bateau*. Le dépassement d'un moment de crise  
que *Le Bon Bock* représente ne peut être expliqué dans les énoncés de l'impressionnisme.  
Ce sont des compositions avec des personnages sur un fond intégré, donc un espace  
actif de la vision. Lionello Venturi a sans doute raison lorsqu'il soutient qu'il existe  
une notable différence entre ces deux œuvres, défavorable à *Argenteuil* où la satisfaction  
d'une composition savante est compensée par un manque de concentration entre les  
différents détails de la toile. Dans l'autre toile, *Dans le bateau*, l'effet spatial est plus  
simple, plus spontané, insoucieux de l'ordre stylistique et donne « l'impression du pas-  
sage fugitif d'une vision » . . . « le brun sombre de la barque, les chairs bronzées, le bleu  
de la femme et jusqu'au blanc — très ombré de bleu — de l'homme ont un ton qui  
ressort sur les eaux vert-bleu pâle, ce qui donne l'unité de la vision sombre sur clair.  
Le groupe constitue ainsi une seule image qui se révèle rapidement et résume la magie  
de l'apparition d'une façon autre, pourtant, que dans les œuvres antérieures à 1870. »  
(L. Venturi). Obligé de choisir entre la cadence de la virtuosité et le sacrifice du style,  
entre l'habileté et l'altérité, Manet quitte le terrain trop âpre de ce dilemme avec l'élé-  
gance qui est sienne de proposer des refus et d'accepter des dangers, et construit une  
réalité esthétique nouvelle où les termes contradictoires se fondent sur une conscience  
supérieure de la technique et sur la stricte promotion de l'image. Le résultat en est la  
conciliation raffinée de ce qui semblait opposition. Le souvenir d'une profonde affinité  
pour la construction fondamentale de l'image, avec son armature énergétique — bien  
qu'invisible — de touches de noir, peut sembler curieuse maintenant que les reflets  
les plus délicats des surfaces, intensément enveloppées de lumière sont surprises avec  
l'orgueil passionnément dissimulé par le peintre qui avait atteint sa maturité. Et cepen-



*Le Bistrot*



dant, stimulé par l'ampleur de cette conciliation, Manet ne fera pas pencher le bras de cette hypothétique balance ni en faveur de la forme — qui demeure secrètement cachée, et cependant présente — ni en faveur de la stylistique impersonnelle de la diffusion de la lumière à laquelle il emprunte seulement la magnificence de son éclat, le cortège attirant de la sensualité pure. S'engageant sur une voie où la menace des dangers, sinon celle des échecs pouvait devenir annihilante pour tout autre, Manet peint comme une conséquence de cette synthèse personnelle *La rue Mosnier pavoisée* et *Les Paveurs, rue Mosnier*, ce coin de rue vue de la fenêtre de son atelier de la rue Saint-Pétersbourg, dans une perspective non-modifiée, les travaux appartenant, semble-t-il, à une intention d'exercice pictural sur une forme spatiale fixe. Seule la couleur les distingue dans la succession du spectacle lumineux des différentes heures de la journée. Le bleu suspendu et fragile des *Paveurs* (remplaçant les ombres crispées du matin) et le jaune terreux de l'après-midi dans la *Rue pavoisée* dépassent la lumière elle-même, se retirant dans une abstraction de la couleur et de la lumière. La tension de ces accords rend un son éclatant dans un tableau ultérieur, *le Grand Canal à Venise* — exécuté lors d'un nouveau voyage dans les lagunes vénitiennes — la magie chromatique s'ajoutant à la description pittoresque propre à un Canaletto ou à un Guardi. Les reflets du canal se diffusent sur toute la toile, cette évanescence en fixant le thème.

Elstir, le personnage plein d'ombre d'une fiction, qui se glisse mystérieusement à travers des pages méticuleuses, pénètre par le biais d'une métaphore délicate, dans la peinture d'Edouard Manet, dépassant ainsi la convention qui lui a donné naissance. Il l'effleure cependant, l'espace d'un instant, pour reparaître l'instant d'après, distant et mystérieux, dans les toiles de Monet ou de Renoir. Derrière lui demeure le fantôme multicolore de la réalité.

Manet n'a pas créé de mythologie, mais chaque image cache quelque chose au spectateur et ce quelque chose, c'est la réalité elle-même. La magie de l'image en naît, se forme à partir du refus qu'oppose la réalité à celui qui veut la fixer, de la fuite incessante des points de repos, des accents instables de la diffusion, de la mouvance ignorante d'immobilité de l'image. Le fantasme se confond avec l'image, la description simule la réalité seulement dans ses contours, conservant en elle les adversités paisibles d'un spectacle insaisissable dans sa totalité, dans l'épiderme des choses, dans l'apparition, la durée ou le périssable des phénomènes; la discussion des contraires se déroule tout en sinuosités, mais passionnément, les arêtes se transforment en courbes; dans les trépidations candides mais vitales de la matière, le regard glacé ou le sourire mécanique d'un modèle n'ont plus qu'une valeur d'artifice. De ces antithèses, la révélation du peintre secret se consacre par le défi des paradoxes, par le franchissement d'un seuil invisible, celui de l'antichambre de la réalité, réceptionnée brutalement par les sens, dans la chambre de la fantasmagorie, enveloppée de la buée de l'irréalité.

*Un Bar en Folies-Bergère* n'indique-t-il pas l'énoncé de ce passage? On pourrait fouiller à l'infini à travers l'espace instable et par là l'infini de ce tableau, car dans leur palpitement, les paroles ne peuvent se figer définitivement dans des sens, des propositions ou des phrases qui enchaînent, tel un prisonnier, le tableau. Dans la glace des *Folies-Bergère* se déroule l'une des actions les plus irréelles que la peinture ait jamais représentée; nous y sommes présents ou absents, selon que nous échappons ou non au reflet, selon que nous nous laissons ou non surpris par lui. Dans la coupole profonde du miroir, la réalité se confond par suite du jeu fugace des effrangements de la lumière et des reflets, avec sa propre image négative, dans une solution que seul l'entêtement propre à Manet de rendre avant tout l'ordre visuel peut mener à une telle convulsion. Le miroir unifie l'espace effectif du tableau avec celui que l'action propose, les fondant en une forme où se reconnaissent fidèlement les caractéristiques des deux sens. La surface du miroir n'est plus le point de repère d'une délimitation possible, la candeur avec laquelle elle s'oblige à ne plus délimiter la profondeur semble empruntée au mythe du peintre, obsédé par l'achèvement et l'image totale.

Le miroir de Manet rappelle celui de Vélasquez de ce tableau de magnifique peintre courtisan, *Las Meninas*. C'est là la dernière analogie que ce livre établit avec le peintre espagnol, le dernier élément d'une série d'arguments.

Malgré toute la méfiance de Manet pour la possession constructive de toute métaphysique, malgré le jeu sans cesse recommencé de « l'idéal » et de l'aspiration.



*Un Bar aux Folies-Bergère* complique l'image générale de l'œuvre. Dans le miroir du bar où la réalité ne renvoie que son reflet, la vision agressive et orgueilleuse d'une peinture irrémédiablement rattachée à son objet connaît une défaite significative. L'artifice devient ici une technique de la magie et l'image ainsi créée ne peut plus être jugée en dehors du fantasme, car ce présent imaginaire, ce déroulement de fantaisie momentané s'accomplit au-delà de la compréhension critique d'un thème. Il se pourrait que le thème du bar soit véritablement un thème d'analyse psychologique genre Maupassant ou Goncourt (comme on l'a dit) mais les coïncidences peuvent être éliminées sans préjudice aucun. Même une belle métaphore, qui tente de retenir le tableau dans une formule, — « la Joconde des bars » — ne saurait être acceptée qu'en suivant la voie inutile du psychologisme. Le regard fixé sur un point qui n'appartient pas à l'espace où il se trouve, Suzanne, le modèle de Manet pour cette toile, semble surprise par un appareil photographique primitif incapable de réaliser un instantané et dont la seule qualité serait de fixer une réalité figée d'avance dont font partie sans discrimination aucune de sens ou d'importance, la nature morte, la rencontre imprévue des bouteilles de vin et de champagne, de la coupe en cristal pleine d'oranges et du verre avec des roses sur le comptoir de marbre. Dans ce premier plan de la réalité aucun sentiment ne circule; le pinceau du peintre s'attarde également sur les fleurs, les fruits, les mains, les joues, les bijoux et les dentelles. Cette attention équitablement distribuée transforme la réalité en une nature statique et les épidermes en surfaces mortes mais transformées de manière inouïe en couleur.

Le spectacle rendu par le miroir est plus vivant et plus libre bien qu'il ne soit que le reflet, le mensonge trompeur, la preuve non-concluente de la réalité. Tournée, le dos à la glace, Suzanne semble causer avec un client, mais c'est une supposition aussi vaine qu'inutile. L'ubiquité de la situation appartient au mirage, rendant ainsi la toile irréductible à une seule supposition. Image et reflet, réalité et mystère, nature et artificiel, *Un Bar aux Folies-Bergère* est la déduction construite dans le désert des illusions par un peintre trompé lui aussi par le mirage qui surgit à ses yeux.

C'est de ce Manet qu'Elie Faure aurait pu dire comme il le disait de Vélasquez qu'à la fin de sa vie il ne peignait plus des « choses définies » mais bien « ce qui existait » parmi les choses définies.



# CHRONOLOGIE ET CONCORDANCES

- 1832 Le 23 janvier, naissance à Paris, 5, rue des Petits-Augustins, du peintre Edouard Manet, fils d'Auguste Manet et d'Eugénie-Désirée Fournier.
- 1834 *Naissance d'Edgar Degas.*
- 1839 Demi-pensionnaire à l'institution du chanoine Poiloup, à Vaugirard.
- 1840 *Naissance d'Emile Zola qui deviendra l'ami et l'un des premiers admirateurs de Manet.*
- 1848 S'embarque, le 9 décembre, comme marinier-élève sur *Le-Havre-et-Guadeloupe*, en partance pour le Brésil; rentre en France, le 13 juin, après une escale de deux mois à Rio de Janeiro (5 février — 10 avril).
- 1850 Renonce à la carrière d'officier naval et entre à l'atelier du peintre Thomas Couture.
- 1856 Quitte l'atelier de Couture à la suite de désaccords répétés et s'installe rue Lavoisier, dans un atelier qu'il partage avec le peintre Albert de Balleroy. Voyage en Hollande, Allemagne, Autriche et Italie.
- 1860 Peint *la Musique aux Tuileries*. Fait la connaissance de Charles Baudelaire avec lequel il se lie d'amitié.
- 1861 Au Salon Officiel, reçoit une mention honorable pour *Le Guitarrero*.
- 1862 Peint *Le Déjeuner sur l'herbe*. Mort d'Auguste Manet.
- 1865 Expose au Salon *Olympia* qui soulève une vague de protestations et d'injures. Voyage en Espagne.
- 1866 Refusé au Salon, Manet organise dans son atelier une exposition particulière.
- Zola publie dans l'Événement une série d'articles favorables à Manet.*
- 1867 Ouvre une exposition particulière à l'occasion de l'Exposition Universelle.
- Mort de Baudelaire.*
- 1868 Peint *Le Déjeuner dans l'atelier*.
- 1870—1871 Participe à la défense de Paris, assiégé par les troupes prussiennes (sept. 1870 — janv. 1871).
- 1871 Se repose sur la côte de l'Atlantique, à Oloron-Sainte-Marie et Arcachon et peint une série de toiles importantes pour son évolution vers l'impressionnisme.
- 1872 *Le marchand Durand-Ruel achète dans son atelier des toiles pour une valeur de cinquante mille francs.*
- 1873 Expose au Salon *Le Bon Bock* qui lui vaut son premier succès de public.
- 1874 Premiers symptômes de sa maladie (ataxie locomotrice).
- 1880 Ouvre, du 8 au 30 avril, une exposition particulière dans la galerie de *La Vie moderne*.
- 1881 Après avoir essuyé plusieurs refus au Salon Officiel, Manet y expose les deux portraits de Pertuiset et de Rochefort; il reçoit la médaille d'argent et devient hors concours.
- 1883 Meurt à Paris, le 30 avril. Est enterré au cimetière Passy.
- 1890 *Premier événement important du destin posthume de l'œuvre de Manet: l'Olympia est achetée par souscription et offerte à l'Etat; elle est exposée au musée du Luxembourg.*
- 1907 *L'Olympia est transférée au Louvre.*



# BIBLIOGRAPHIE

- BATAILLE, GEORGES, *Manet*, Editions d'art Albert Skira, Genève, 1955
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Curiosités esthétiques*, Ed. Garnier Frères, Paris, 1962
- COURTHION, PIERRE, *La genèse et les personnages du Balcon de Manet*, in *l'Oeil* n° 188—189, août-septembre 1970
- DAIX, PIERRE, *Aveuglement devant la peinture*, Gallimard, Paris, 1971
- FIERENS, P., *Manet in L'Art et les artistes*, XXV—110, octobre 1930, Paris
- HAMILTON, G.H., *Manet and his Critics*, New Haven, 1954
- HUNTER, SAM, *Modern French Painting — Fifty Artists from Manet to Picasso*, Dell Publishing, New York, 1956
- LEYMARIE, JEAN, *Manet*, Fernand Hazan, Paris, 1952
- PERRUCHOT, HENRI, *La Vie de Manet*, Hachette, Paris, 1959
- PROUST, ANTONIN, *Edouard Manet — souvenirs*, Paris, 1913
- RICHARDSON, JOHN, *Manet, Paintings and Drawings*
- STERLING, CHARLES, *La nature morte*, Ed. Tisné, Paris, 1959
- TABARANT, A., *Manet et ses œuvres*, Paris, 1947
- VALERY, PAUL, *Le triomphe de Manet*, préface à la rétrospective du *Musée de l'Orangerie*, Ed. Tisné, Paris, 1932
- VENTURI, LIONELLO, *De Manet à Lautrec*, Paris, 1953
- WEELLEN, GUY, *Manet (1858—1871)*, Fernand Hazan, Paris



# TABLE DES ILLUSTRATIONS

## IN-TEXTE

**EDOUARD MANET**

Photo exécutée par NADAR

**Henri Fantin-Latour**

*UN ATELIER AUX BATIGNOLLES*

1870, 174×21 cm

huile sur toile

Musée du Louvre, Paris

De gauche à droite: Scholderer,

Manet, Renoir, Astruc,

Zola, Maître, Bazille, Monet.

**Henri Fantin-Latour**

*PORTRAIT D'EDOUARD MANET*

1867, huile sur toile

117×90 cm

The Art Institute of Chicago

**Edouard Manet**

*PROFIL DE BAUDELAIRE*

vers 1860

gravure

Paris, Bibliothèque Nationale

**Giorgione**

*LE CONCERT CHAMPÊTRE*

vers 1510

Musée du Louvre, Paris

**Marcantonio Raimondi**

*LE JUGEMENT DE PARIS*

gravure d'après un dessin (perdu)

de Raphaël (1525—1530)

Manet s'est inspiré

du groupe de droite,

en bas, pour sa toile

*Le Déjeuner sur l'herbe.*

**Le Titien**

*LA VÉNUS D'URBIN*

vers 1538

165×195 cm

**Edouard Manet**

*ETUDE POUR OLYMPIA*

1863, sanguine

Musée du Louvre, Paris

*OLYMPIA*

1863, aquarelle

198×307 cm

*UNE LIBELLULE*

1874, gravure

Bibliothèque Nationale, Paris

*LE BISTROT*

vers 1877

encre de chine et lavis

Collection Emery Reves

## HORS-TEXTE

1. **L'ENFANT AUX CERISES**  
1858—1859, huile sur toile  
65×65 cm  
Collection C. S. Gulbenkian  
Lisbonne
2. **LES PARENTS DE MANET**  
1860, huile sur toile  
150×90 cm  
Collection J. Manet-Rouart  
Paris
3. **LA MUSIQUE AUX TUILERIES**  
1860, huile sur toile  
76×118 cm  
Nationale Gallery, Londres
4. **LOLA DE VALENCE**  
1862, huile sur toile  
123×92 cm  
Musée du Louvre, Paris
5. **LE GUITARRERO**  
1860, huile sur toile  
146×114 cm  
Metropolitan Museum of Art,  
New York
6. **JAMBON, NATURE MORTE**  
huile sur toile  
32×42 cm  
Ancienne collection Leonard Gow,  
Glasgow
7. **CARPE, NATURE MORTE**  
1864, huile sur toile  
73×92 cm  
Art Institute of Chicago
8. **LE DÉJEUNER SUR L'HERBE**  
1863, huile sur toile  
214×270 cm  
Musée du Louvre, Paris
9. **LA FEMME AU PERROQUET**  
1866, huile sur toile  
185×132 cm  
The Metropolitan Museum of Art  
New York
10. **PORTRAIT DE THÉODORE DURET**  
1868, huile sur toile  
46×35 cm  
Musée du Petit Palais, Paris
11. **VICTORINE MEURENT EN COSTUME D'ESPADA**  
1862, huile sur toile  
165×127,6 cm  
Metropolitan Museum of Art,  
New York
12. **OLYMPIA**  
1863, huile sur toile  
130×190 cm  
Musée du Louvre, Paris



13. VASE DE FLEURS  
1864—1865, huile sur toile  
86×67 cm  
Musée du Louvre, Paris
14. COURSES À LONGCHAMP  
1864, huile sur toile  
44×85 cm  
The Art Institute of Chicago
15. LE PORT DE BORDEAUX  
1871  
Collection Mendelssohn Bartholdi,  
Berlin
16. BERTHE MORISOT AU MANCHON  
1869, huile sur toile  
73×60 cm  
Collection Leonard C. Hanna Jr.
17. LE FIFRE  
1866, huile sur toile  
164×97 cm  
Musée du Louvre, Paris
18. EMILE ZOLA  
(détail)
19. EMILE ZOLA  
1868, huile sur toile  
145×114 cm  
Musée du Louvre, Paris
20. ANGELINA  
1865, huile sur toile  
91×72 cm  
Musée du Louvre, Paris
21. BOUQUET DE LILAS  
Nationalgalerie, Berlin
22. LE BALCON  
1868, huile sur toile  
169×125 cm  
Musée du Louvre, Paris
23. LE BALCON  
(détail)
24. LA PARTIE DE CROQUET  
1873, huile sur toile  
73×105 cm  
Stadisches Kunstinstitut,  
Frankfurt am Main
25. MONET TRAVAILLANT  
DANS SON BATEAU À  
ARGENTEUIL  
1874, huile sur toile  
80×90 cm  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
Munich
26. LE PORTRAIT DE MADAME  
MANET  
(LA LECTURE)  
1869, huile sur toile  
61×74 cm  
Musée du Louvre, Paris
27. LE SKATING  
1877, huile sur toile  
92,3×67,5 cm  
Collection Maurice Wertheim,  
New York
28. LE BON BOCK  
1873  
Museum of Art, Donation Tyson,  
Philadelphie
29. LE DÉJEUNER DANS L'ATELIER  
1868, huile sur toile  
120×154 cm  
Neue Pinakothek, Munich
30. BORDS DE LA SEINE À  
ARGENTEUIL  
1874, huile sur toile  
62,2×102,9 cm  
Collection Lady Abercomway,  
Londres
31. LE PRINTEMPS  
1881, huile sur toile  
73×50,8 cm  
Collection Poyne-Bingham,  
New York
32. SUR LA PLAGE  
1873, huile sur toile  
57×72 cm  
Musée du Louvre, Paris
33. LE PORTRAIT D'IRMA BRUNNER  
(LA FEMME AU CHAPEAU NOIR)  
1882, pastel  
55,5×46 cm  
Musée du Louvre, Paris
34. EN BATEAU  
1874, huile sur toile  
96×130 cm  
Metropolitan Museum,  
New York
35. LE GRAND CANAL À VENISE  
1875  
56×74 cm  
Collection Webb  
New York
36. NINA DE CALLIAS  
(LA DAME AUX ÉVANTAILS)  
1873—1874, huile sur toile  
113×176 cm  
Musée du Louvre, Paris
37. LA BLONDE AUX SEINS NUS  
1878, huile sur toile  
62,5×52 cm  
Musée du Louvre, Paris
38. M. ET Mme JULES GUILLEMET  
DANS LA SERRE  
1879, huile sur toile  
115×150 cm  
Staatliche Museen,  
Berlin
39. PORTRAIT DU POÈTE GEORGE  
MOORE  
1879, pastel  
55×35 cm  
The Metropolitan Museum of Art,  
New York
40. BOUQUET DE VIOLETTES ET  
ÉVENTAIL  
1872, huile sur toile  
21×27 cm  
Collection particulière, Paris
41. PORTRAIT DE STÉPHANE  
MALLARMÉ  
1876, huile sur toile  
26×34 cm  
Musée du Louvre, Paris
42. LES PAVEURS, RUE MOSNIER  
1878  
63×79 cm  
Collection Butler, Londres
43. L'ARTISTE (MARCELLIN  
DESBOUTIN)  
1875, huile sur toile  
193×130 cm  
Museum de Arte, São Paulo



44. L'EXÉCUTION DE MAXIMILIEN  
1867, huile sur toile  
252×305 cm  
Städtische Kunsthalle,  
Mannheim
45. L'EXÉCUTION DE MAXIMILIEN  
(détail)
46. LE DÉPART DU VAPEUR DE  
FOLKESTONE  
1869, huile sur toile  
59×71 cm  
Collection Tyson,  
Philadelphie
47. ARGENTEUIL  
1874, huile sur toile  
149×131 cm  
Musée des Beaux-Arts,  
Tournai (Belgique)
48. AU CAFÉ-CONCERT  
1878, huile sur toile  
46×38 cm  
Walter's Art Gallery,  
Baltimore
49. NANA  
1877, huile sur toile  
150×116 cm  
Kunsthalle, Hamburg
50. AU CAFÉ  
1878, huile sur toile  
Collection Oskar Reinhart,  
Winterthur
51. LA SERVEUSE DE BOCK  
(détail)
52. LA SERVEUSE DE BOCK  
1879, huile sur toile  
98×79 cm  
National Gallery, Londres
53. UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRE  
1881, huile sur toile  
96×130 cm  
Courtauld Institute of Art,  
Londres
54. GARE SAINT-LAZARE  
1873, huile sur toile  
93,3×114,5 cm  
National Gallery,  
Washington
55. MADAME MICHEL-LEVY
56. MADAME MANET  
1874, huile sur toile  
49×60 cm  
Musée du Louvre, Paris
57. CHEZ LE PÈRE LATHUILE  
1879, huile sur toile  
92×112 cm  
Musée des Beaux-Arts,  
Tournai (Belgique)
58. CHEZ LE PÈRE LATHUILE  
(détail)
59. PAYSAGE
60. MAISON DE RUEIL  
(détail)
61. LE PORTRAIT DE LA MÈRE DE  
MANET DANS LE JARDIN  
BELLEVUE  
1880  
Collection privée, Paris
62. BOUQUET DE PIVOINES  
1882, huile sur toile  
55×44 cm  
Collection Kurt Riezler,  
New York
63. LE MODÈLE DU BAR  
AUX FOLIES-BERGÈRE  
1881, pastel  
54×34 cm  
Musée de Dijon













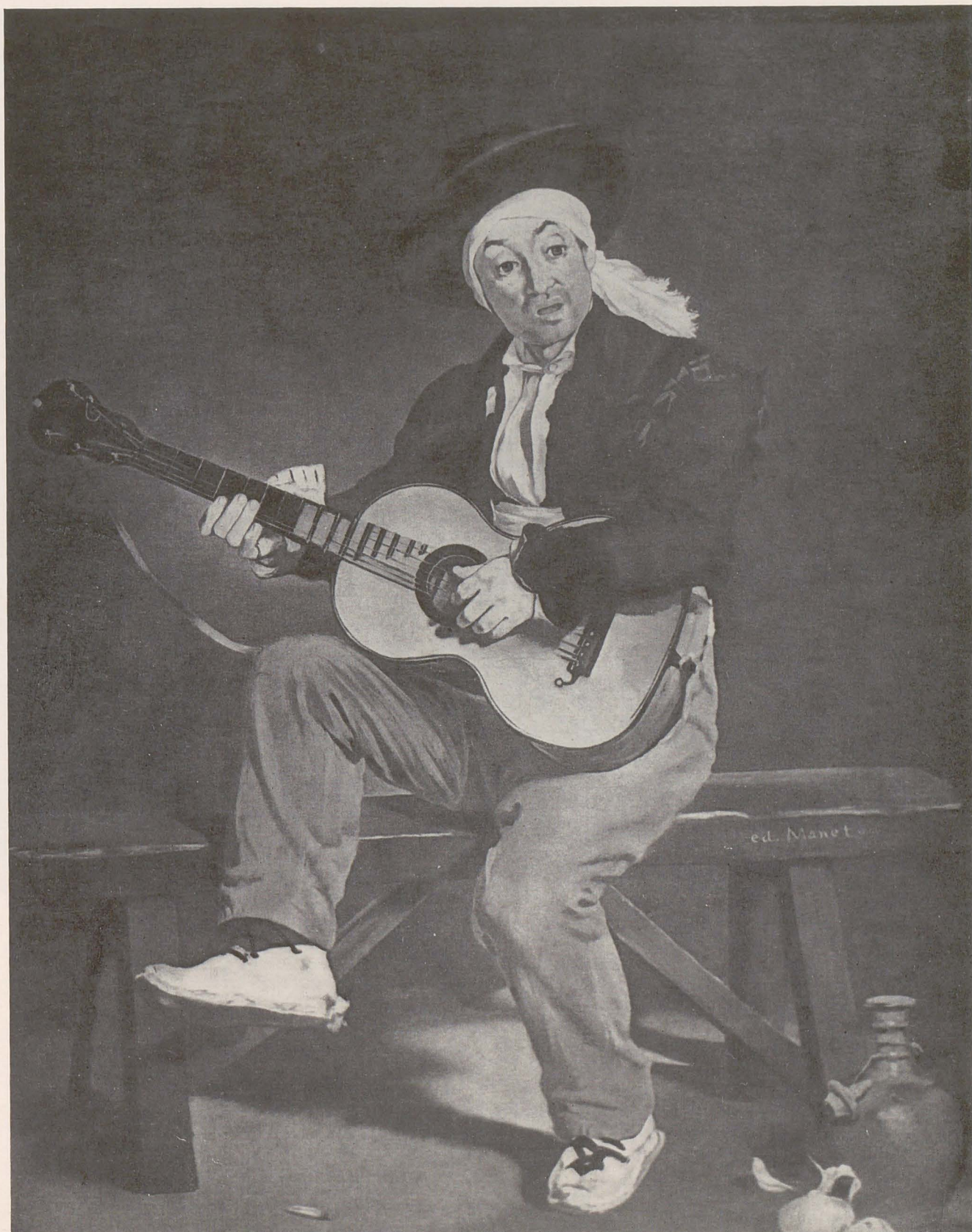






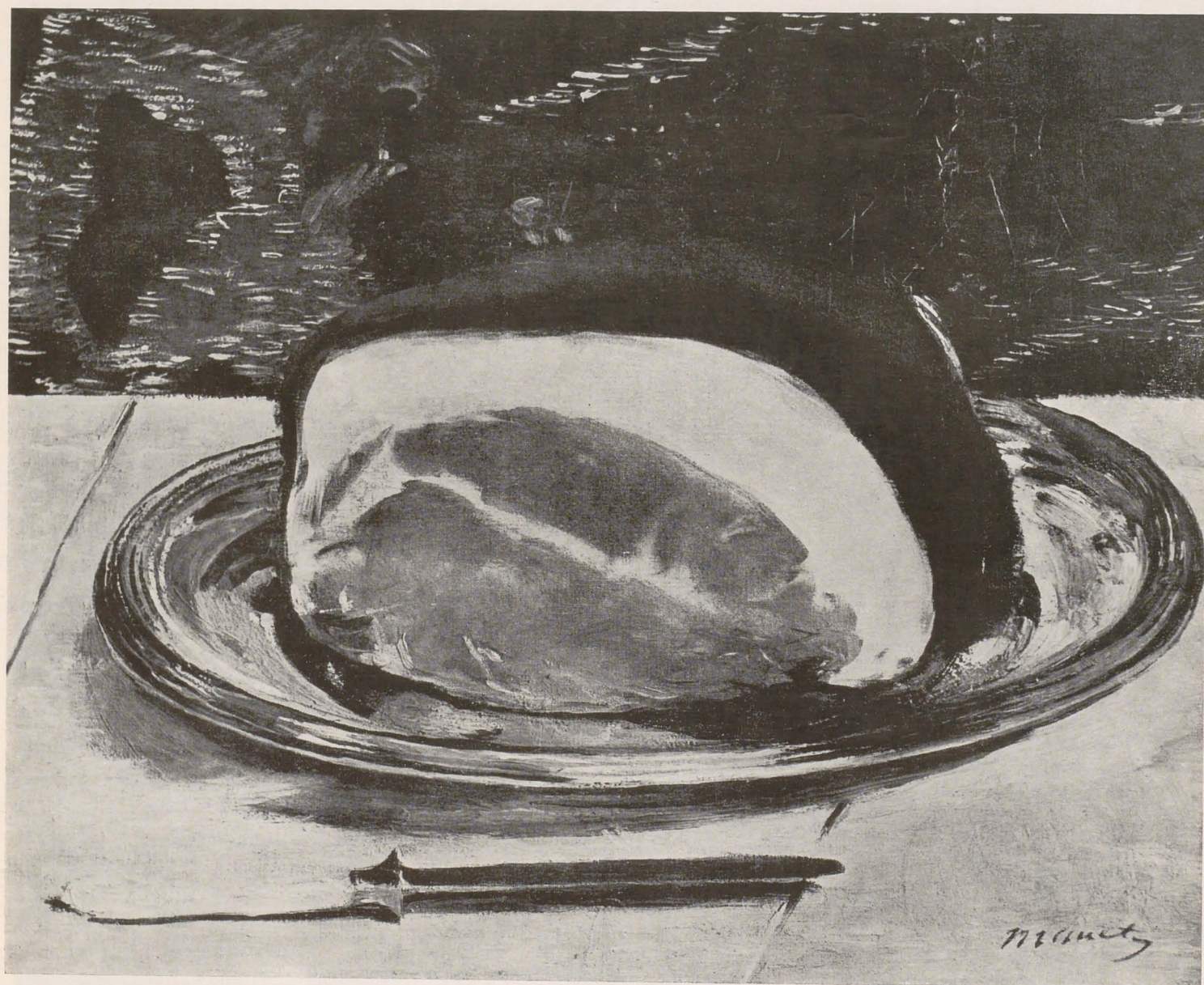
4. Lola de Valence

5. Le Guitarrero





6. Jambon, nature morte









8. Le Déjeuner sur l'herbe

9. La femme au perroquet









10. Portrait de Théodore Duret

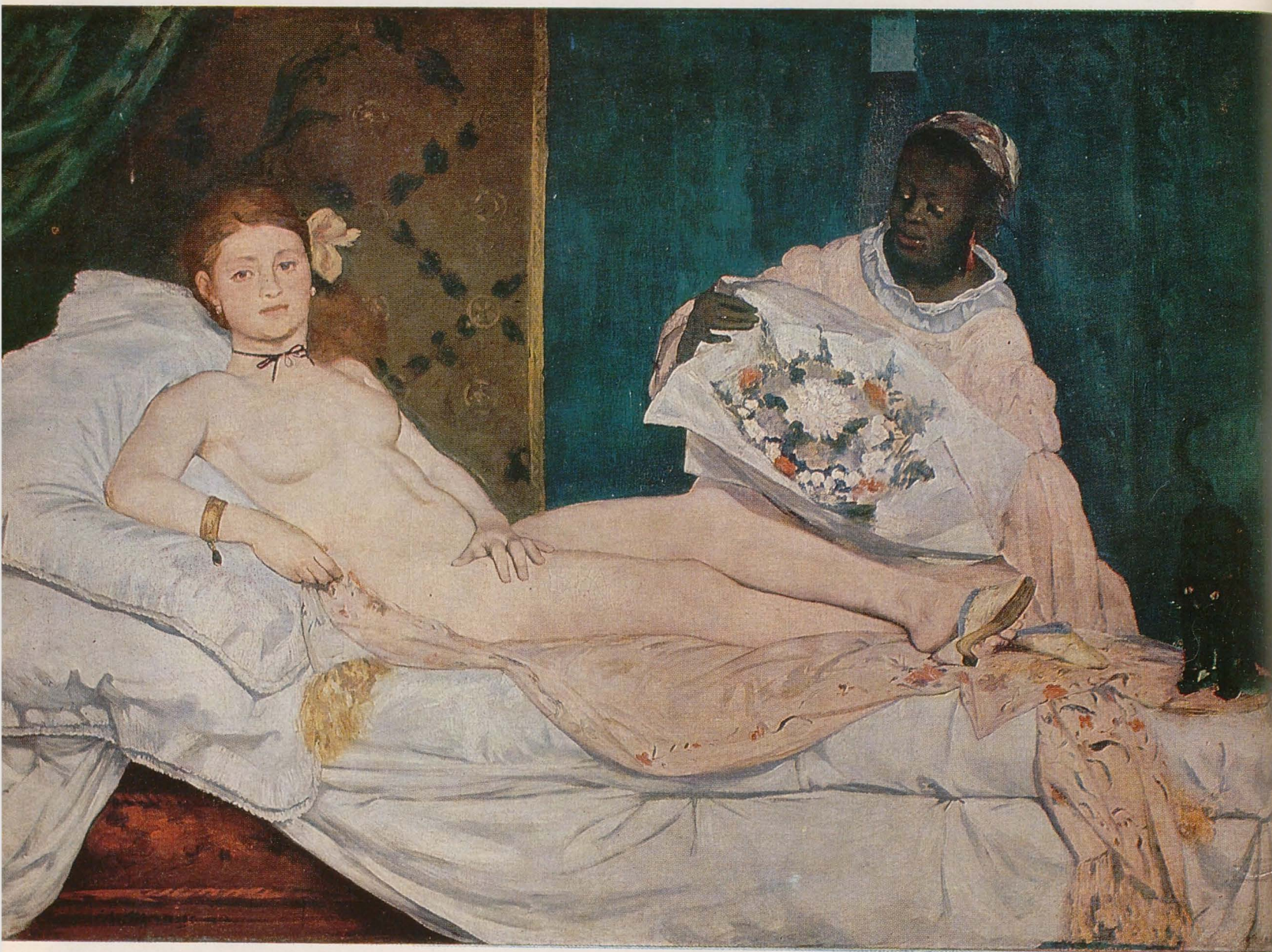
11. Victorine Meurent  
en costume d'espada





















14. Courses à Longchamp

15. Le Port de Bordeaux

16. Berthe Morisot au manchon



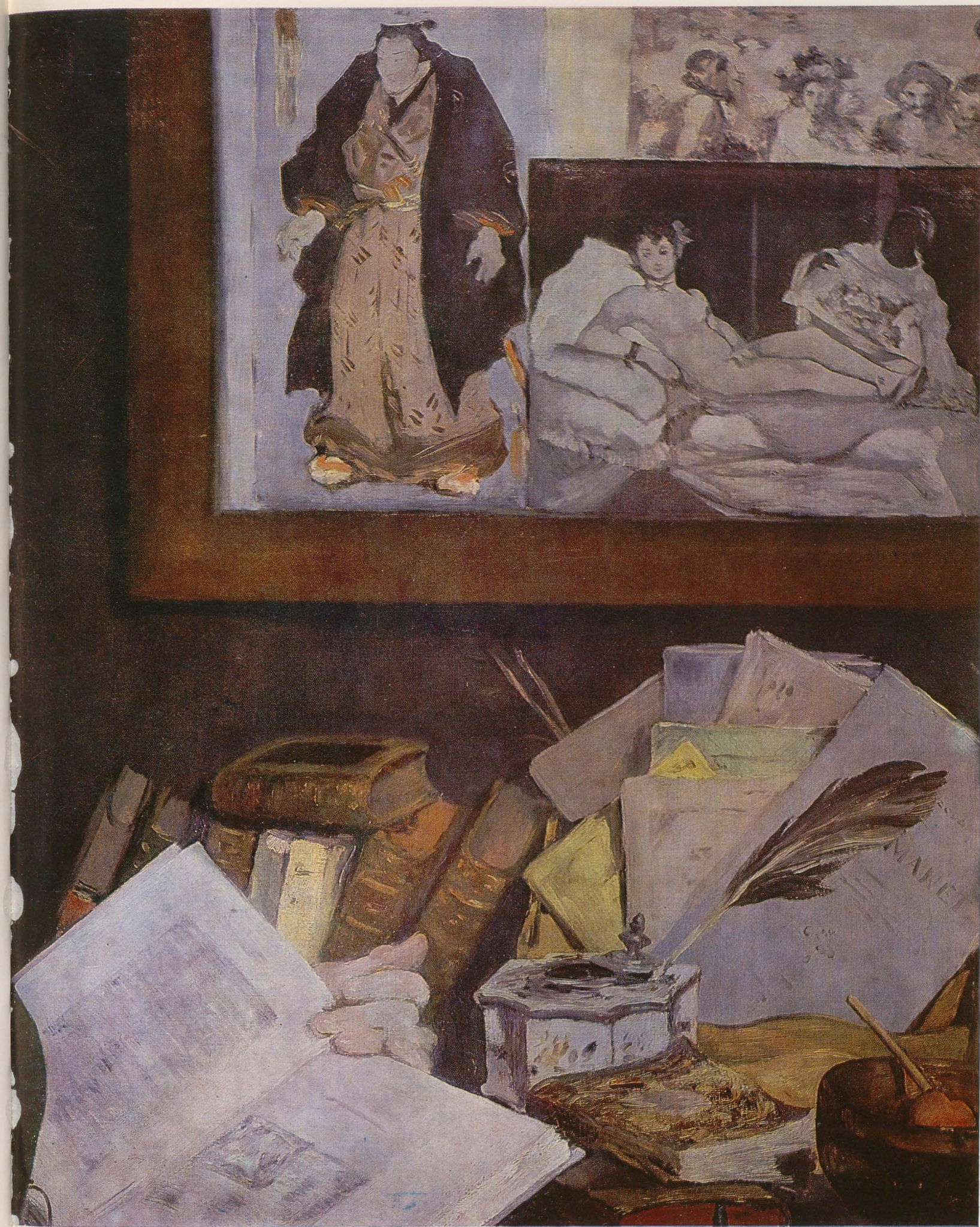


17. Le Fife

18. Emile Zola (détail)



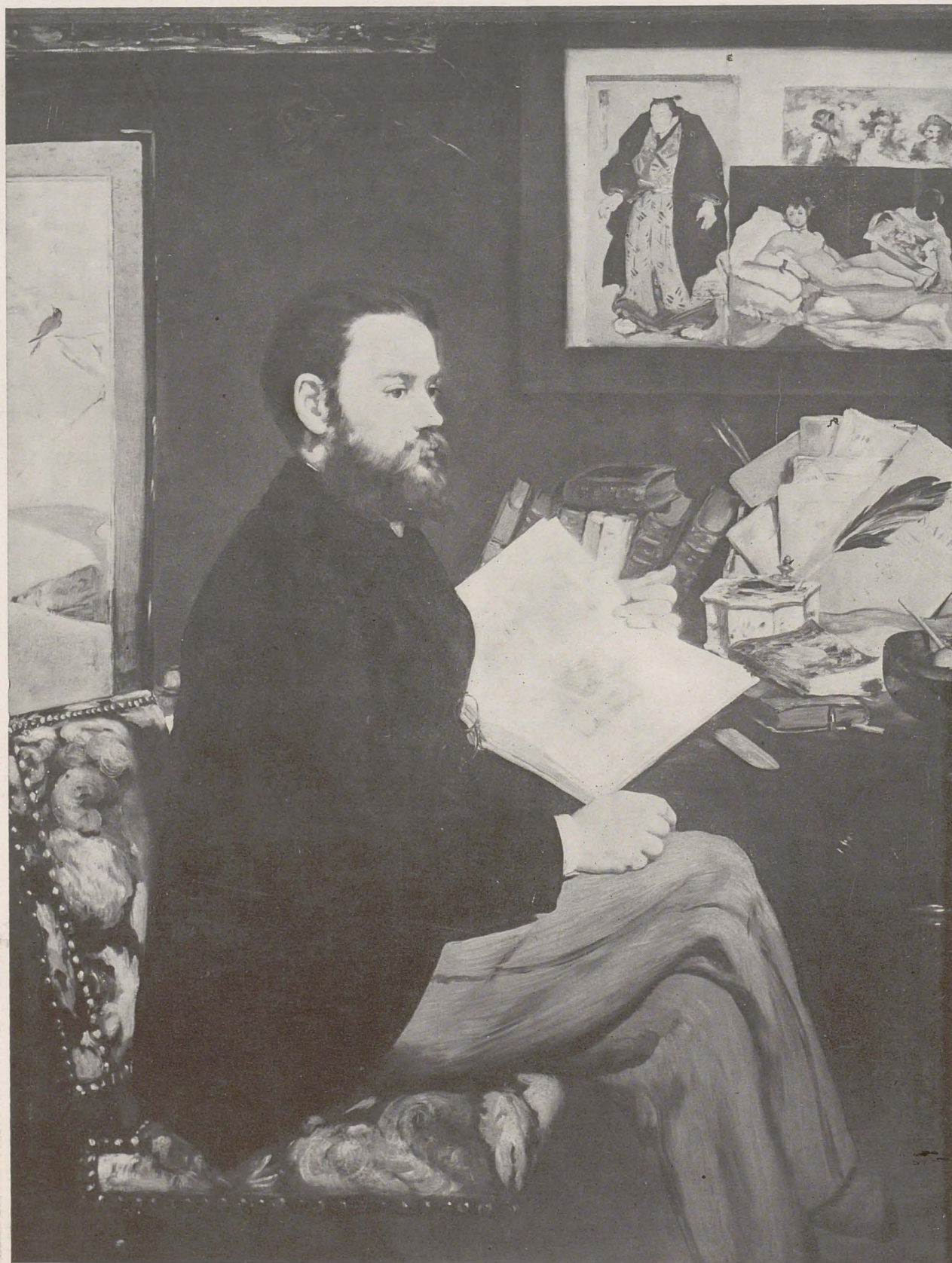






19. Emile Zola

20. Angelina









21. Bouquet de lilas

22. Le Balcon













23. Le Balcon (détail)

24. La Partie de croquet



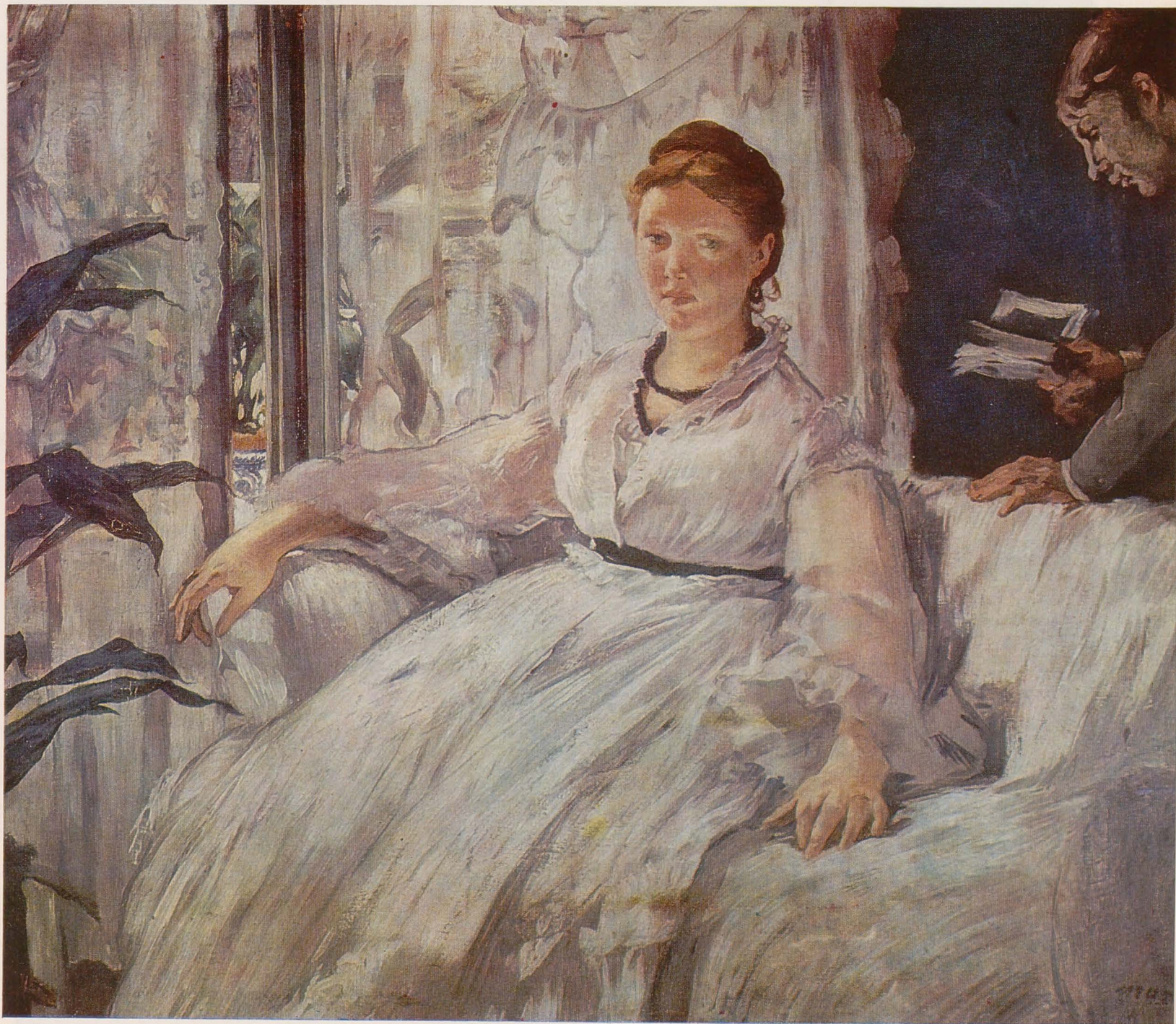


25. Monet travaillant  
dans son bateau à Argenteuil





26. Le portrait de Madame Manet  
(La lecture)







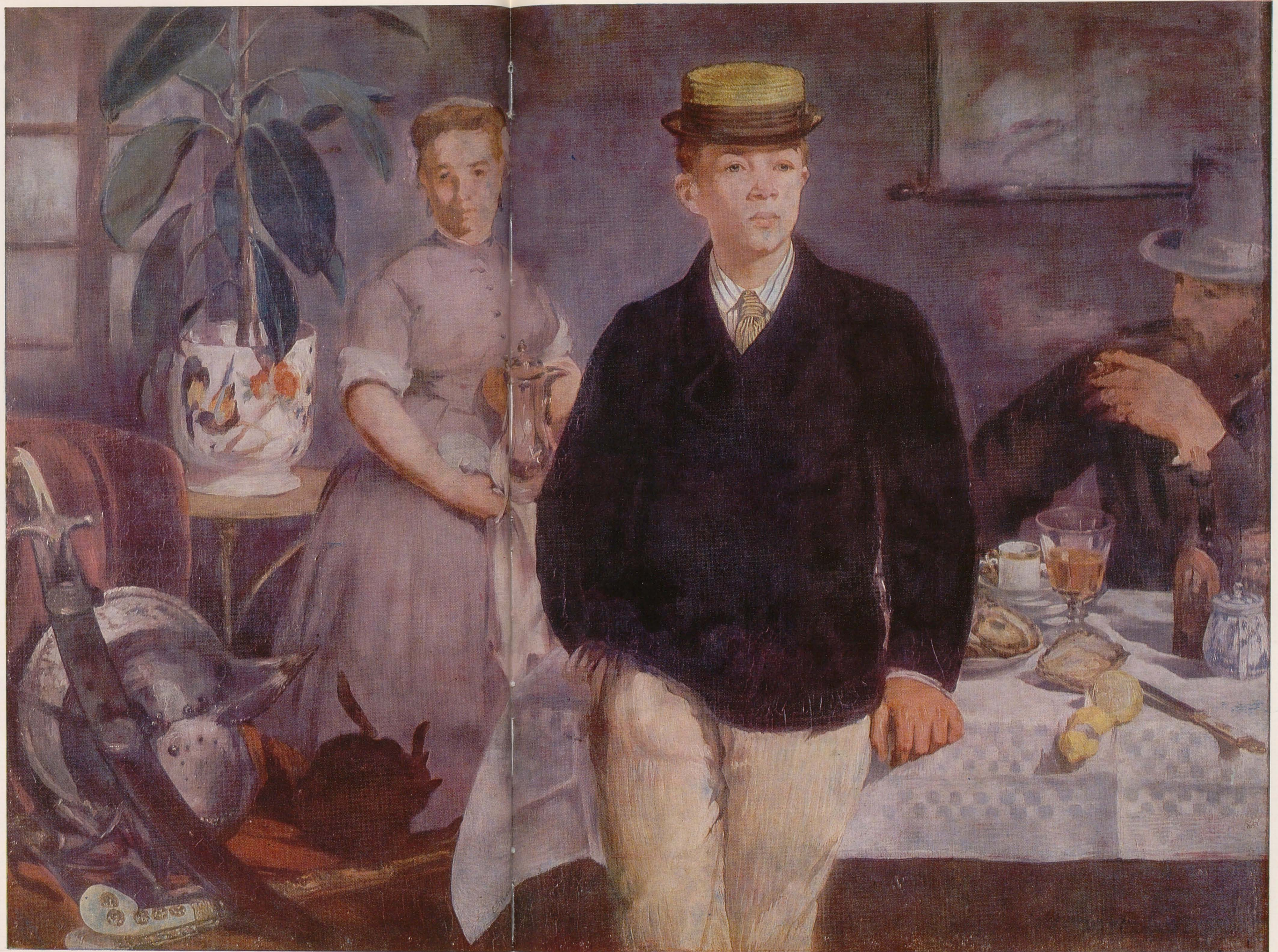


27. Le Skating

28. Le Bon Bock









30. Bords de la Seine à Argenteuil

31. Le Printemps





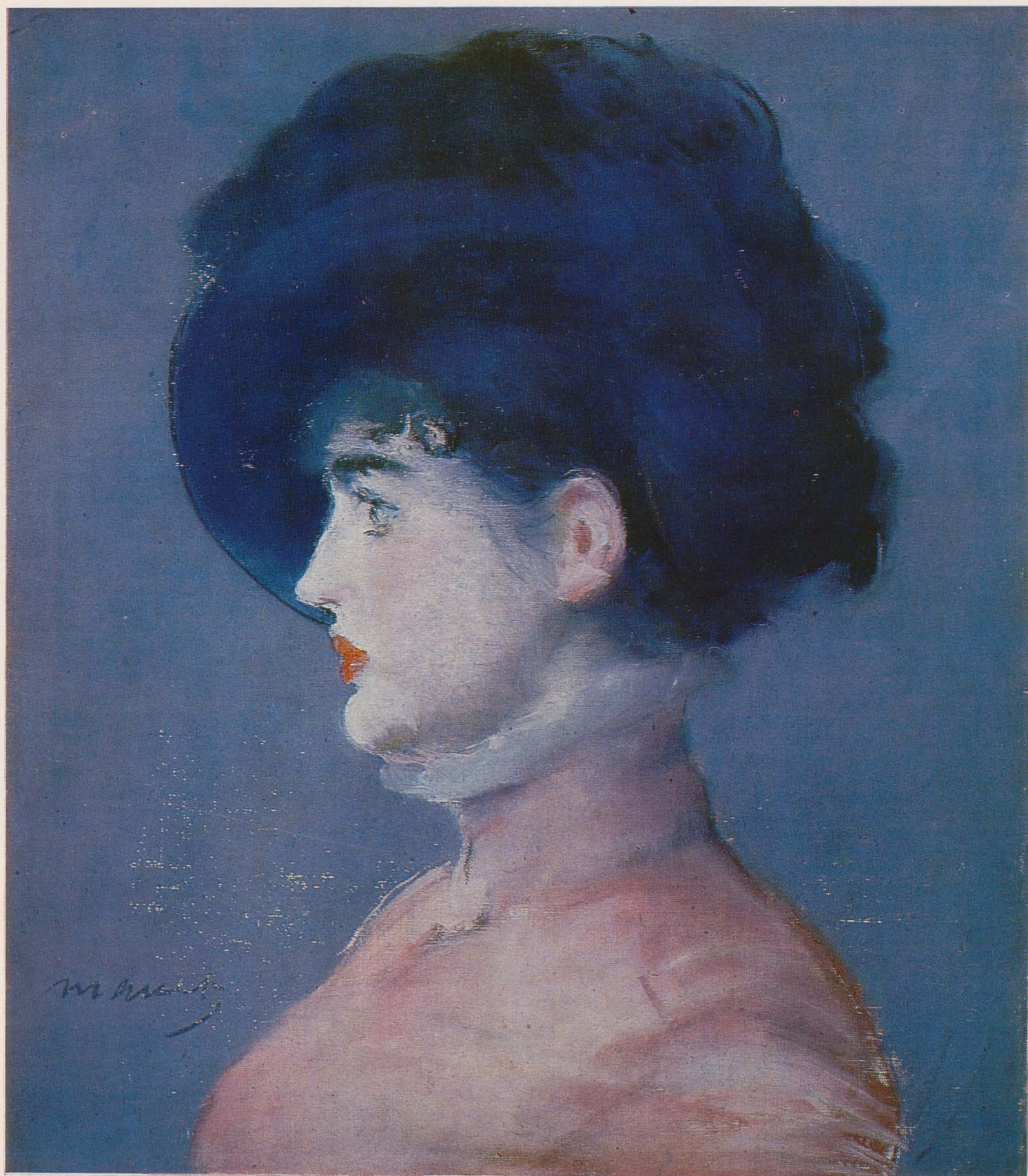








33. Le portrait d'Irma Brunner  
(La femme au chapeau noir)













36. Nina de Callias  
(La dame aux éventails)









38. M. et Mme Jules Guillemet  
dans la serre

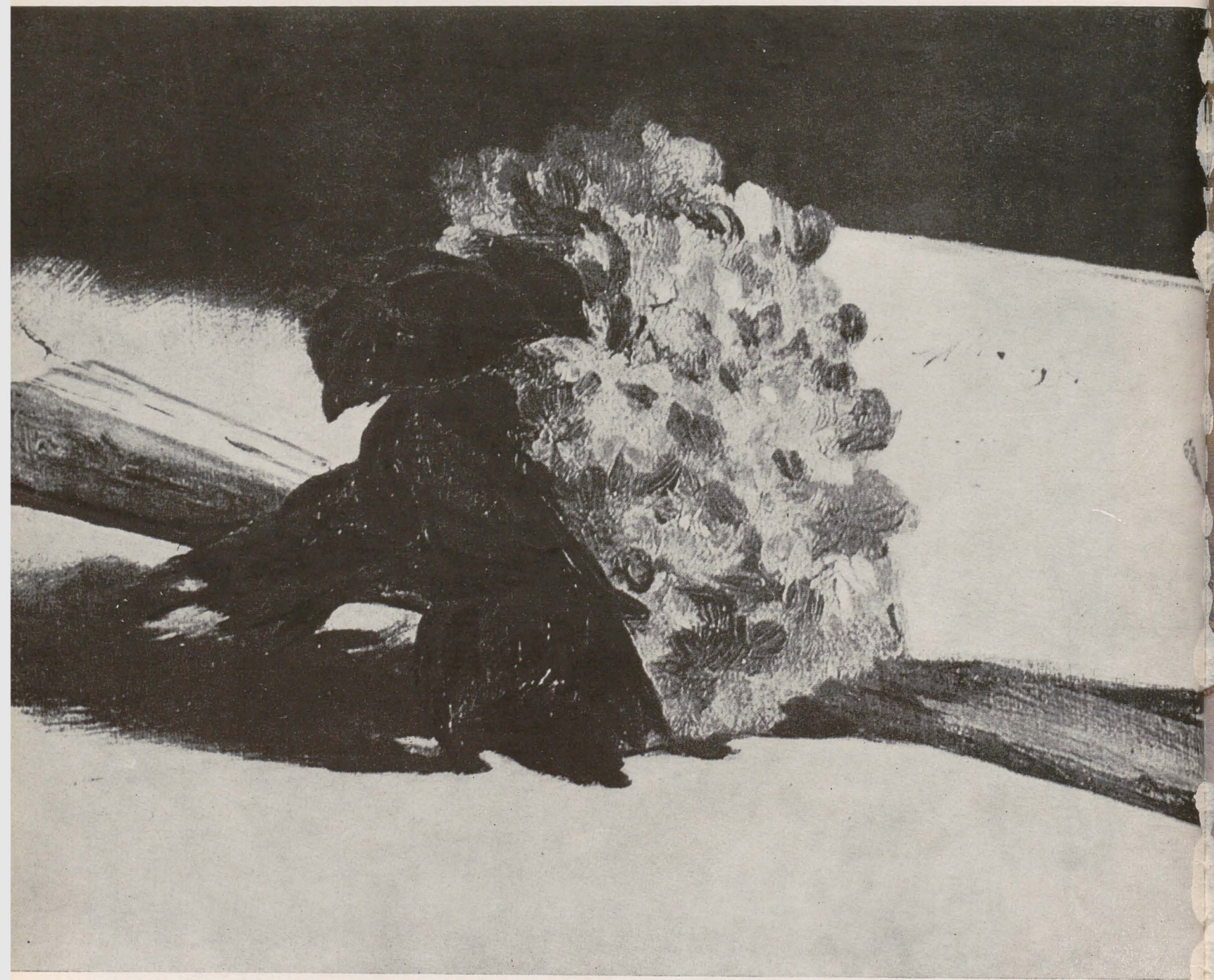
39. Portrait du poète George Moore

















42. Les Paveurs, rue Mosnier

43. L'artiste (Marcellin Desboutin)







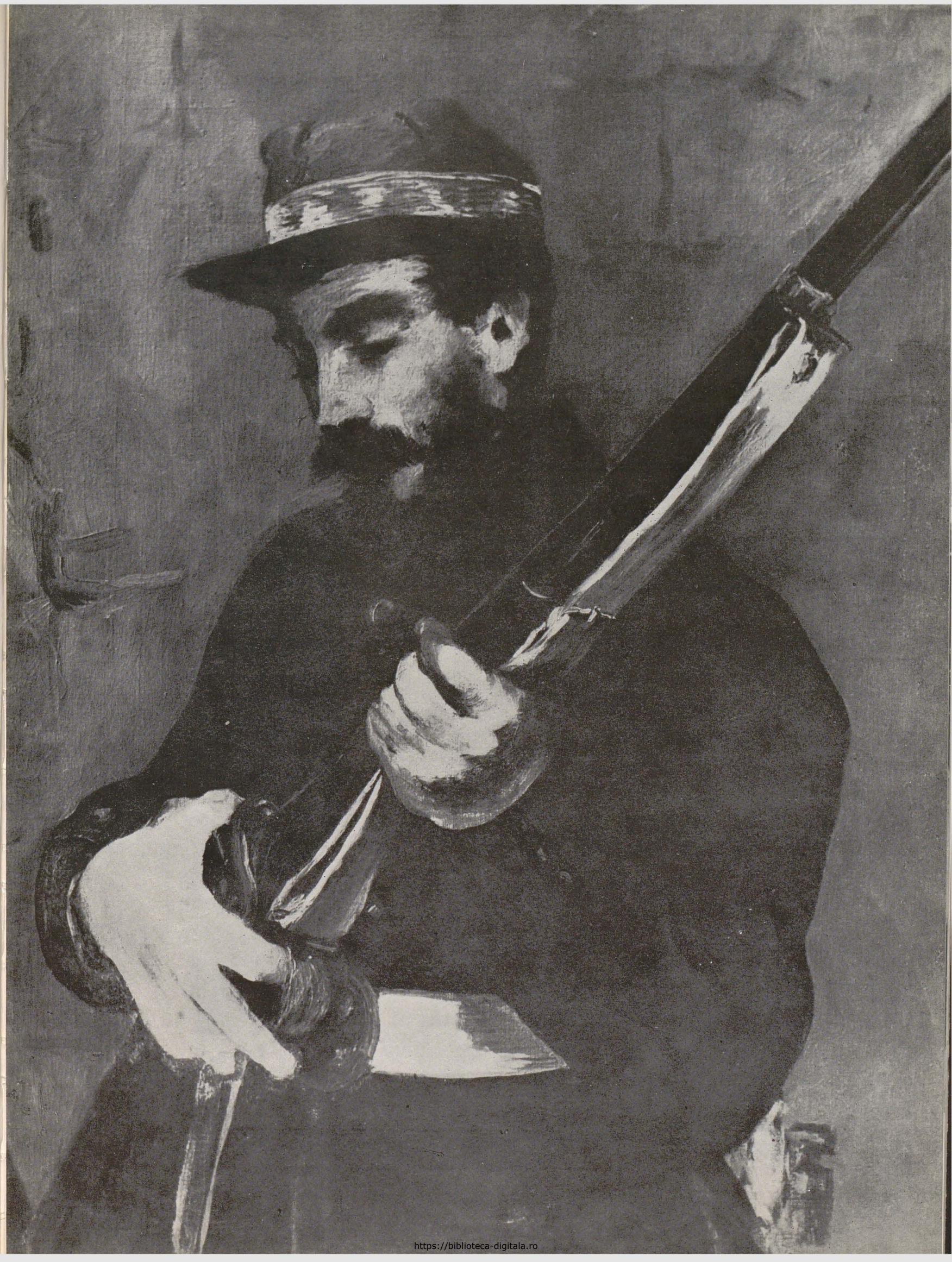


44. L'Exécution de Maximilien

45. L'Exécution de Maximilien (détail)



























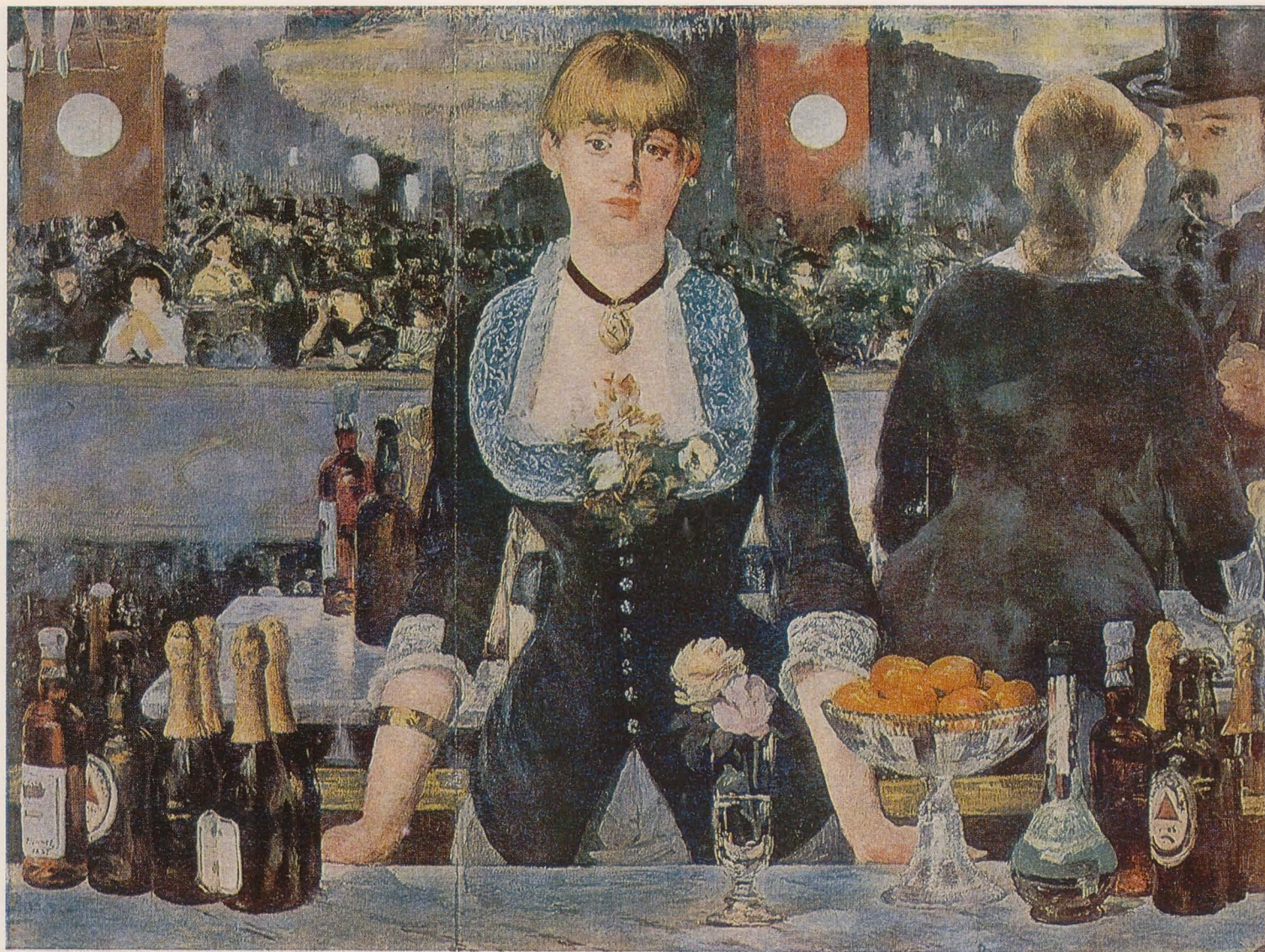
















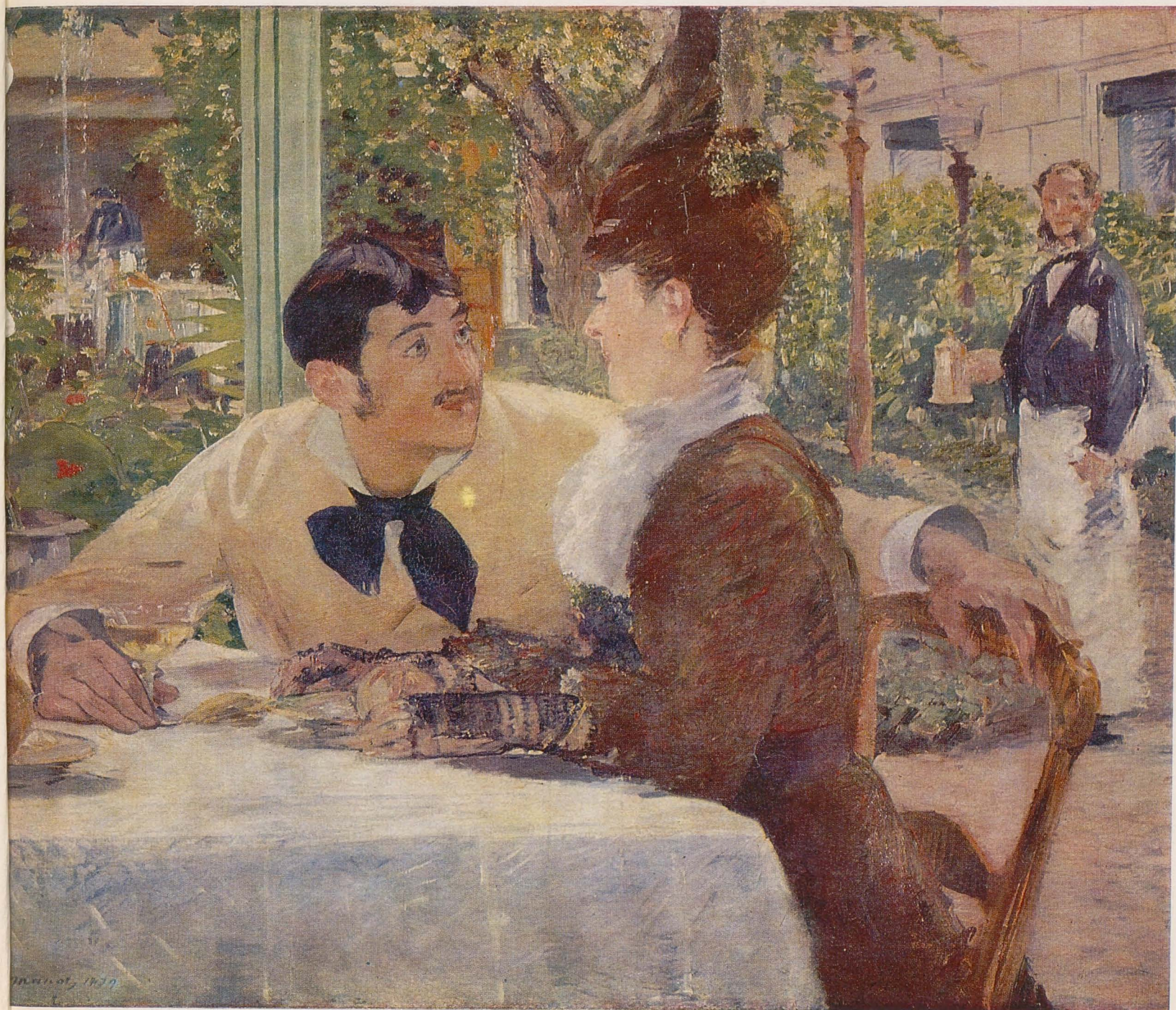














58. Chez le père Lathuile

59. Paysage









60. Maison de Rueil (détail)

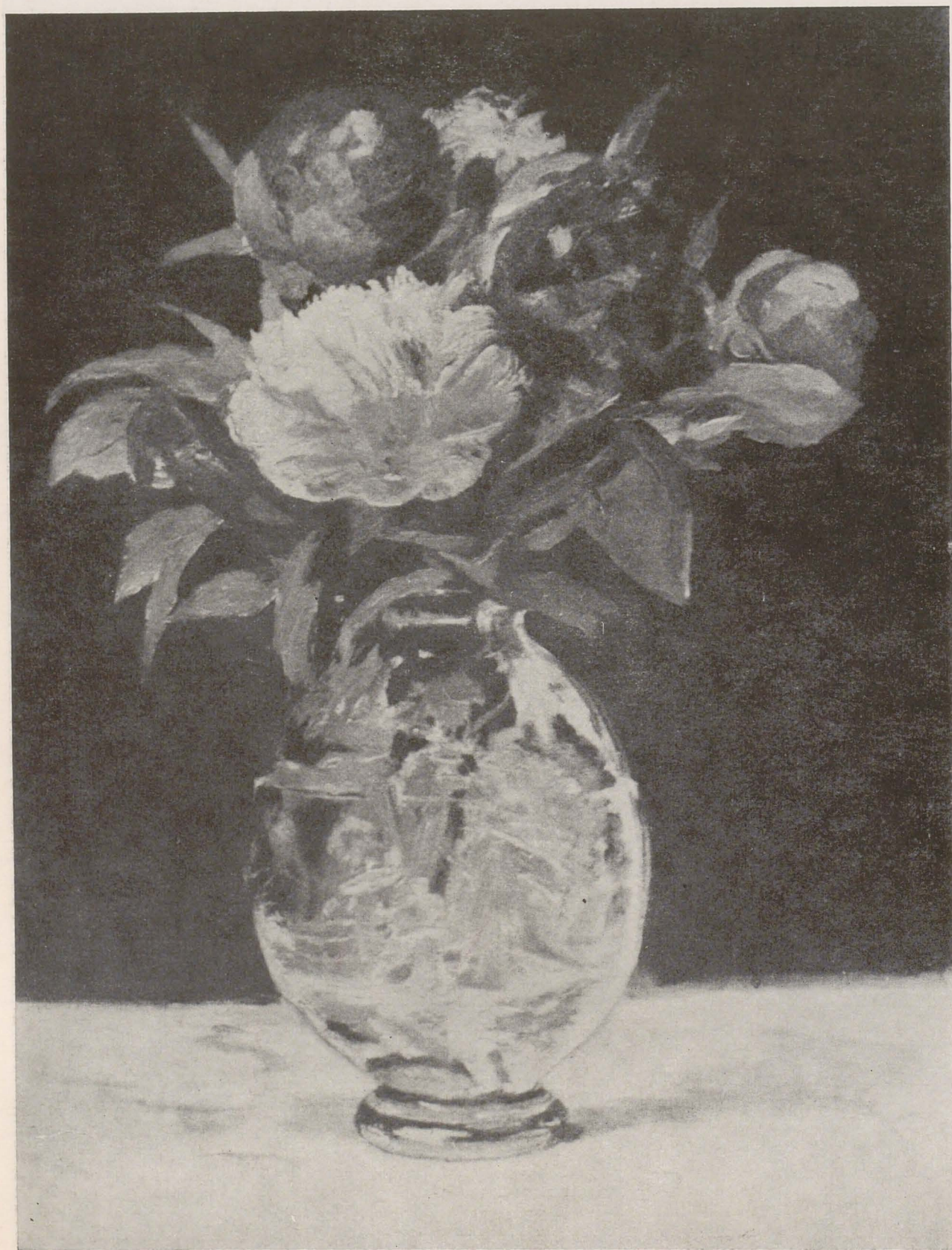
61. Le portrait de la mère de Manet  
dans le jardin Bellevue













63. Le Modèle du bar  
aux Folies-Bergère





ÉDITIONS MERIDIANE  
BUCAREST

---

IMPRIMÉ EN ROUMANIE







# ÉDITIONS BEAULIEU

S'il n'a pas inventé de mythes, Manet a créé des images, qu'on admire pour elles-mêmes, parce qu'elles existent et font sentir leur présence, parce qu'elles ont une vie artistique parallèle à la vie des choses de la nature mais qu'on ne saurait confondre avec elle. Ces images n'agissent pas; elles ne communiquent pas d'émotions ou de passions spécifiques; bien mieux, comme on l'a observé, leurs yeux n'ont pas de fonction expressive: leur valeur consiste dans leur existence, en tant que vie esthétique. Il est réel que Manet n'avait pas d'imagination inventive. Entièrement pris par sa fantaisie créatrice d'images, il n'a pas d'yeux pour autre chose: ni pour la nature, ni pour l'action, ni pour les significations morales, ni pour la beauté, ni même pour la représentation de l'espace. Il a coupé tous les ponts possibles avec ce qui constituait le bagage normal du travail pictural et du jugement critique.

LIONELLO VENTURI

